Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht ...

Ludwig Justi

FA4018.55F

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library



FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

Digitized by Google

Tafel I.



Adam und Eva, Vorzeichnung zum Kupferstich, 1504 (Lippm. 173). Originalgrösse.

Digitized by Google

KONSTRUIERTE
FIGUREN UND KÖPFE
[illegible]
ALBRECHT DÜRERS

[illegible] KONSTRUKTIONEN

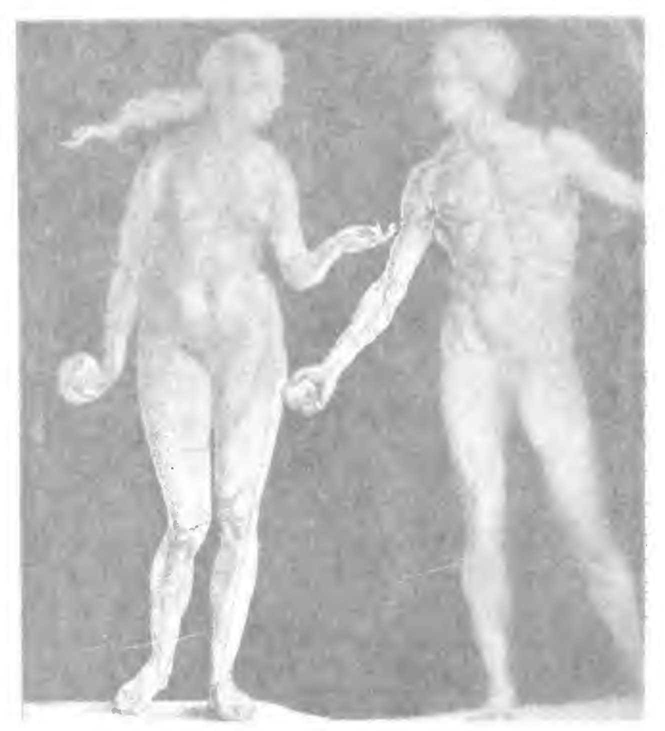
LUDWIG JUSTI

[illegible]

MDCCCCII

Digitized by Google

1/10
1/8
1/6



Digitized by Google

KONSTRUIERTE FIGUREN UND KÖPFE

UNTER DEN WERKEN

ALBRECHT DÜRERS

UNTERSUCHUNGEN UND REKONSTRUKTIONEN

VON

LUDWIG JUSTI

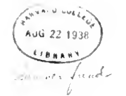
MIT 8 TAFELN UND 27 TEXTABBILDUNGEN



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1902.

Digitized by Google

FA 4615.55 F



Die vorliegende Abhandlung wurde im Sommersemester 1901 von der Berliner Philosophischen Fakultät als Habilitationsschrift angenommen.

Digitized by Google

Inhalt.

Einleitung 1

Erster Teil. Konstruierte Körper.

I. DIE APOLLOGRUPPE 5

A. Die männlichen Figuren 7

Der Adam in der Albertina. — Der Adam des Kupferstichs und der Lannaschen Zeichnung. — Der Aesculap und die beiden Apollozeichnungen. — Die Zeichnung bei Bonnat und der Adam des Prado. — Entwickelung des Schemas.

B. Die weiblichen Figuren 14

Die Lannasche Evazeichnung. — Die Londoner und Berliner Zeichnung. — Die vier späteren Evafiguren. — Tendenz der Entwickelung.

II. IDEALFIGUREN NACH DER APOLLOGRUPPE 20

A. Proportionszeichnungen 21

Die Bremer Zeichnung. — Die Zeichnungen des Londoner Manuskripts. — Das Dresdener Skizzenbuch. — Zur Proportionslehre.

B. Andere Idealfiguren 26

Die Lucretia. — Flüchtige Zeichnungen. — Überblick.

III. DIE IDEALFIGUREN VOR DER APOLLOGRUPPE 27

A. Die Wiener Zeichnung 28

B. Die frühen Kupferstiche 31

C. Die Grosse Fortuna 32

Überblick 34

Zweiter Teil. Konstruierte Köpfe.

I. DIE KÖPFE IN DREIVIERTELSTELLUNG 37

II. DIE PROFILKÖPFE 39

A. Die nicht konstruierten 39

B. Die konstruierten 39

Vollständiges Schema. — Unvollständiges Schema.

Digitized by Google

III. DIE KÖPFE IN VORDERANSICHT 41

A. Die Madonnen 41

Die Augsburger Madonna. — Die übrigen Madonnen.

B. Die männlichen Idealköpfe 47

Der Bremer Christuskopf. — Das Münchener Selbstbildnis. — Der venezianer Knabenkopf. — Allgemeines.

C. Die Köpfe der Proportionslehre 52

IV. ANDERE IDEALKÖPFE 54

A. Vor der venezianischen Reise 54

B. Nach der venezianischen Reise 55

Dritter Teil. Fremde Einflüsse.

I. SPUREN IN DEN PROPORTIONSSYSTEMEN 59

A. Jacopo de' Barbari 59

B. Vitruv 60

Vitruvs Angaben. — Dürers Grundmaasse.

C. Luca Pacioli 63

Historische Beziehungen. — Spuren in den Konstruktionen.

D. Lionardo 65

Überblick 66

II. DÜRERS EIGENE ÄUSSERUNGEN 67

Schluss 69

Digitized by Google

Albrecht Dürer hat bekanntlich einen grossen Teil seiner Zeit und Arbeitskraft auf theoretische Studien verwendet. Neben Schriften über Befestigungslehre, Fechten und dergl. handelt es sich in der Hauptsache um angewandte Mathematik, Perspektive und Proportionslehre. Mit diesem Zweig seiner Kunst hat er sich besonders lange und besonders intensiv beschäftigt; ja er hielt dessen Kultivierung für das dringendste und wichtigste Mittel, um die deutsche Kunst zu fördern, auf die Höhe der italienischen zu heben.

Man hat sich daran gewöhnt, diesen Teil von Dürers Thätigkeit aus der grossen Dürerforschung auszuschliessen und anhangsweise an die Darstellung seines Lebens und seiner Kunst anzugliedern; zum Teil wohl infolge der kühlen Beziehungen vieler Kunstforscher zur Mathematik, wenn es sich hier auch nur um deren einfachste Bestandteile handelt; dann hauptsächlich durch das Beispiel Thausings, der für dies Gebiet auf Albert von Zahn verwies.

In Zahn's Arbeiten, ebenso wie in dem neuerdings erschienenen Aufsatz von Konrad Lange, handelt es sich mehr im allgemeinen um Dürers theoretische Studien und ästhetische Anschauungen, um deren Beziehungen zur Antike und zur italienischen Renaissance.[1]) In der vorliegenden Untersuchung sollen jedoch Dürers Proportionsstudien zu einzelnen ausgeführten Werken in Beziehung gesetzt, der Nachweis geführt werden, dass von einer bestimmten Zeit an thatsächlich die Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert sind.

In dieser Richtung liegen noch keine Versuche vor, obwohl der Gedanke eigentlich sehr nahe liegt, und man sich fast wundern muss, dass er noch nicht ausgesprochen und durchgeführt wurde. Die moderne Anschauung sträubt sich natürlich gegen eine solche Annahme, zumal bei einem Künstler ersten Ranges. Hauptsächlich aber verhinderte Thausing das Aufkommen dieses Gedankens: in seiner maassgebenden Dürerbiographie erklärt er sich scharf gegen den Zusammenhang von Theorie und Praxis bei Dürer.[2])

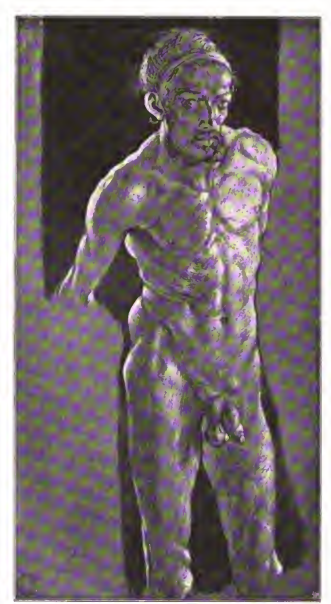
---

[1]) Albert v. Zahn, Dürers Kunstlehre und sein Verh. zur Renaissance, Leipzig 1866. — Lange, Dürers ästhetisches Glaubensbekenntnis, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. IX 121, 187, X 220, 255.

[2]) Thausing (Dürer, 2. Aufl., II 304) fand „es rätlich, in der geschichtlichen Darstellung von Dürers theoretischen Arbeiten im grossen und ganzen abzusehen und nur eine kurze Übersicht dessen, was wir heute davon wissen und für wissenswert halten, . . am Schlusse zusammenzustellen. Das Bild, welches wir von dem künstlerischen Entwickelungsgange

Digitized by Google

Es ist merkwürdig, dass man Dürer, auch als Menschen, wie einen Heiligen verehren und ihm doch zugleich eine grosse Unehrlichkeit zumuten kann. Denn oft genug spricht er sich dahin aus, dass nur auf Grund der Proportionskunde Idealfiguren gemacht werden sollen.[3])



Beispiel einer Modellzeichnung (Weimar, L. 156).

Zu diesen Hinweisen aus Dürers Schriften treten nun die Werke selbst, Bilder, Kupferstiche und Zeichnungen: eine bestimmte Zahl von ihnen weicht von allen andern ab durch eine eigentümliche Kälte; sie haben etwas gekünsteltes, unpersönliches, mathematisches, während doch sonst ein Hauptreiz seiner Kunst gerade in dem porträthaften, charakteristischen, stimmungsvollen liegt. Dieser Unterschied ist auffallend und wurde stets bemerkt; man fühlt in den Beschreibungen seines Werks bei solchen Stücken jedesmal eine Art von Hiatus, eine Störung, die der Erklärer auf verschiedene Weise zu beseitigen sucht: bald ist es der Einfluss eines fremden Künstlers, bald das Archaisieren auf Wunsch eines reaktionären Stifters, bald das Erkalten seiner Madonnenverehrung infolge der Reformation, die den eigentümlichen Charakter, oder vielmehr das Fehlen des Charakters, in derartigen Werken erklären sollen.

Ausser diesem allgemeinen, von andern Sachen scharf abstechenden Charakter jener Werke giebt es noch einen ganz bestimmten Anhalt für unsere Untersuchung, die Konstruktionszeichnungen des Künstlers selbst; einmal in der Proportions-

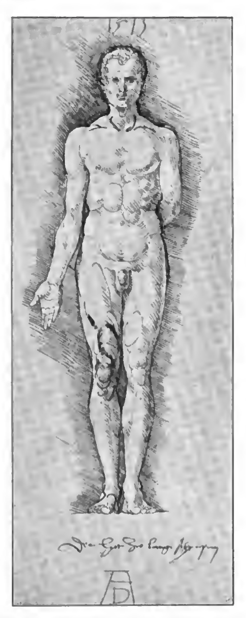
Dürers gewonnen haben, ward durch die Aussonderung seiner schriftstellerischen Thätigkeit keineswegs beeinträchtigt; denn die Kunstschöpfungen des Meisters sind weit entfernt, mit seinen theoretischen Ergebnissen und Vorschriften überall in Einklang zu stehen, noch weniger erscheinen sie durch dieselben bedingt . . . es darf uns . . nicht Wunder nehmen, wenn wir die kühnen Ratschläge und spitzfindigen Konstructionen aus Dürers Schriften in seinen ganz gleichzeitigen Kunstwerken oder Entwürfen am wenigsten beobachtet sehen. Losgelöst von allen äusseren Bedingungen nimmt eben die Phantasie und das Spiel mit ausgeklügelten Formen oft einen absonderlichen Lauf."

[3]) In der Vorrede zur Proportionslehre sagt Dürer: „Aber an rechte proportion kan ye kein bild volkommen sein / ob es auch so fleissig als das ymer moglich ist / gemacht wirdet." Die „kunst", die Kenntnis der Maasse, des

Digitized by Google

lehre von 1528, und dann auf der Rückseite mehrerer Studien. Wir werden noch sehen, weshalb man hier nicht dazu gekommen ist, den Kontakt herzustellen.

Vor Eintritt in die Einzeluntersuchung bemerken wir noch, dass es sich hier nur um Idealfiguren handelt: bei Porträts und dergleichen ist niemals das geringste von regelmässigen Abmessungen zu bemerken. Ferner, dass die Schemata selbst uns nicht an sich interessieren, sondern nur die Thatsache, dass er überhaupt konstruiert hat: wir untersuchen dieselben deshalb nur so weit, als sie im Zusammenhang von Wichtigkeit sind; wir behandeln z. B. die frühen Konstruktionen ausführlicher, da sie im Gesamtwerk des Meisters eine bedeutende Rolle spielen, während wir etwa die zahlreichen Proportionszeichnungen der letzten Zeit im einzelnen nicht einmal nennen, da sie nur von speziellem Interesse sind, das Bild des Meisters nicht ändern. Wie wir uns denn überhaupt möglichster Kürze befleissigen, da die Lektüre solcher zahlenbeschwerter Abhandlungen keineswegs erfreulich ist; freilich ist die schriftliche Auseinandersetzung vielfach unverhältnismässig umständlich. Bei der Feststellung eines Schemas ist stets eine ganze Gruppe von gegenseitig sich stützenden Werken in Betracht gezogen, bei denen dieselbe Konstruktion wiederkehrt, also dieselben Punkte in denselben Entfernungen liegen; und diese Punkte sind nicht nach Bedarf ausgewählt, sondern wesentlich und durch die Zeichnung gegeben. Endlich sind alle Maasse mit der grössten möglichen Sorgfalt und Genauigkeit geprüft; unter Übereinstimmen der Konstruktion mit der Zeichnung oder der verschiedenen Teile der Konstruktion untereinander verstehen wir, soweit das möglich ist, d. h. bei Kupferstichen und Handzeichnungen, ein ganz genaues, haarscharfes Zusammentreffen; jede Ungenauigkeit ist besonders hervorgehoben. Die Abbildungen mit Rekonstruktionen



Konstruierte Figur, Durchzeichnung der Seite 21 abgebildeten Konstruktion (Bremen, L. 119).

„rechten Grundes", soll natürlich durch Studium der Natur und Übung, „gebrauch", ergänzt werden, beides soll sich gegenseitig durchdringen: „Aber so du kein rechten grund hast, so ist es nit müglich das du etwas gerechtz unnd gutz machst / und ob du gleych den grösten gebrauch der welt hettest in freyheyt der hand / dann es ist mer ein gefencknus so sie dich verfürt / darum sol kein freyheit on kunst so ist die kunst verborgen on den gebrauch / darum muss es bey einander sein wie oben gesagt / Darum ist von nötten das man recht künstlich messen lern / wer das wol kan der macht wunderperlich ding . . . und ausserhalb rechter mass werde keiner nichtz gutz machen." (Am Ende des III. Buchs.)

Bei kleineren und schnell anzufertigenden Figuren soll man dann nicht mehr alles genau nachmessen, sondern sich auf die Übung verlassen — wie er das auch selbst that. vgl. unten, S. 56/57.

Digitized by Google

sind — soweit möglich, d. h. bei den Handzeichnungen — in Originalgrösse gegeben, um dem Leser das Nachprüfen zu erleichtern.

Wir haben unsere Ergebnisse nicht gesucht, sie haben sich uns eher aufgedrängt, nachdem wir ganz zufällig in die Untersuchung hineingeraten waren. Nun besteht gegen derartige Untersuchungen ein starkes und gewiss nicht unberechtigtes Vorurteil; deshalb bitten wir, sich nicht blos flüchtig über unsere Ergebnisse zu unterrichten und danach a priori über das Ganze zu urteilen, sondern, die genannten Momente im Auge behaltend, der Untersuchung genau zu folgen, dabei mit dem Zirkel nachzuprüfen und stets zu kontrollieren, ob unsere Erklärungen des Thatbestandes zureichend begründet sind, oder ob der Thatbestand sich auch anders erklären lässt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tafel II.

Apollo, Sammlung Poynter (Lippm. 179). Originalgrösse.

Digitized by Google

Erster Teil.

Konstruierte Körper.

I.

Die Apollogruppe.

Aus den Jahren unmittelbar vor und nach der venezianischen Reise Dürers, etwa 1504—7, stammt eine Gruppe von Zeichnungen nackter Figuren, Männer und Frauen, die durch einen gemeinsamen Zug auffallen: frostig, abstrakt, unpersönlich; die Haltung gezwungen, die Detailbehandlung vielfach schematisch. Eine Anzahl von ihnen bekommt etwas besonders zeitlos lehrhaftes durch den dunklen Hintergrund, von dem sie sich wie Marmorstatuen abheben. Endlich finden sich bei mehreren auf der Rückseite geometrische Linien, Rechtecke und Kreise — sie scheinen also mit Dürers Proportionsstudien in Zusammenhang zu stehen.

Es sind dies die Apollozeichnungen in der Sammlung Poynter (Lippmann, Dürers Handzeichnungen, II 179) und im Britischen Museum (Lippmann III 233), der Mann mit Keule und Schild in der Sammlung Bonnat (L. IV 351), der Aesculap bei Herrn v. Beckerath in Berlin (L. II 181), der Adam der Sammlung Lanna (L. II 173) und der Albertina (Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina etc., Schönbrunner und Meder, 363/4), ferner die weiblichen Figuren in Berlin (L. I 37/38), London (L. III 225/6), die Evazeichnungen in London (L. III 239—42), Wien (Albertina 363/4) und der Sammlung Lanna (L. II 173). Dazu kommen noch die Figuren von Adam und Eva auf dem Madrider Gemälde und endlich der berühmte Kupferstich von 1504, Adam und Eva, B. 1; wir bemerken gleich, dass dieser Stich aufs genaueste mit der Lannaschen Zeichnung übereinstimmt (mit Ausnahme der Arme, vgl. unten), wie man sich durch eine sorgfältige Pause überzeugen kann: wo also im folgenden von der Zeichnung die Rede ist, kann ohne weiteres der Kupferstich dafür eingesetzt werden.

Für die Entstehung dieser Gruppe ist zunächst charakteristisch, dass der grössere Teil der männlichen Figuren auf den Apoll vom Belvedere zurückgeht.

Ich hoffe nun den Leser zu überzeugen, dass alle diese Figuren mit Zirkel und Richtscheit konstruiert sind. Der Gedanke liegt an sich sehr nahe, doch wurde sein Aufkommen

Digitized by Google

verhindert — neben den im Eingang erwähnten Momenten — namentlich durch Thausings unhaltbare Hypothese vom formalen Einfluss Jacopos de' Barbari auf Dürer, aus dem er die Figuren ableitet: die Wiener Eva, der Londoner Apoll sollen unter diesem Einfluss entstanden sein; dann habe sich Dürer allmählich von dem Venezianer befreit. Der Kupferstich von 1504 soll bereits nach den Gesetzen seiner Proportionslehre gebildet sein. Thausings Chronologie — er setzt die späteste Figur der Gruppe an den Anfang — ist ebenso unrichtig wie seine Barbari-Theorie.

Das grösste Hindernis für die Annahme der Konstruktion bei diesen Figuren war wohl ihre totale Verschiedenheit von denen der Proportionslehre.

Die Proportionslehre ist bekanntlich im Jahre 1528, kurz nach Dürers Tod, erschienen; also fast ein Vierteljahrhundert nach der Entstehung unserer Gruppe. Dürer hat in der Zwischenzeit mehrfach intensiv an der Sache gearbeitet, und so kann man nicht erwarten, dass die Schemata von 1528 noch auf die frühen Figuren passen. Aber selbst wenn sie darauf passten, so würde sich das nur sehr schwer feststellen lassen, denn die Konstruktionen der Proportionslehre sind bis ins feinste Detail ausgearbeitet, fast bis in hundertstel der Körperlänge, und das kann man bei den relativ kleinen Figuren kaum mit Sicherheit nachprüfen. Ausserdem erscheinen in dem Buch von 1528 die Figuren in kerzengrader Haltung; die immerhin komplizierte Stellung des Apoll vom Belvedere würde also eine höchst subtile Arbeit der Umkonstruktion erfordern, die nicht nur einen Kunsthistoriker nervös machen könnte — man würde auch nicht begreifen, weshalb Dürer sie so oft wiederholt hätte, ohne je sein einfaches Normalschema anzuwenden.[4]) Schliesslich ist auch das Normalschema des Buches, d. h. die kerzengrade Figur in Vorderansicht oder im Profil, von grosser Elastizität in den Proportionen, es giebt Männer und Frauen von 7, 8, 9, 10 Kopflängen.

Mit der Proportionslehre ist es also nichts. Aber da bietet sich uns eine andere Grundlage, viel näher liegend, viel einfacher und viel sicherer: die geometrischen Linien auf der Rückseite der Zeichnungen.

Zunächst ist der Ausdruck und die Vorstellung „Rückseite" (soweit man darunter die später entstandene Seite versteht) unrichtig: die übliche Anschauung ist nämlich, dass Dürer zuerst die verhältnismässig ausgeführten Figuren der sogenannten Vorderseite zeichnete, durch den dunklen Hintergrund zum Durchzeichnen gewissermassen präparierte, um dann in die Durchzeichnung irgendwelche sonderbare oder uninteressante geometrische Linien hineinzubringen. Wir werden sehen, dass es sich nicht um irgend welche Linien handelt, sondern um ganz bestimmte Schemata, die in regelmässig wiederkehrenden Verhältnissen konstruiert sind. Solche nun in eine beliebige Figur hineinzuzeichnen, sodass sie mit deren markanten Punkten stets in derselben Weise zusammentreffen, das ist einfach unmöglich; sei es nun, dass die Figur nach einem Modell gezeichnet wäre oder aus dem Kopf oder unter dem fascinierenden Einfluss des Jacopo de' Barbari. Die sogenannte Rückseite ist die ursprüngliche. Dafür spricht auch das anatomische Detail. Die dunkle Grundierung sollte die Kritik erleichtern.[5]) So steht unter der

[4]) Unter den verschiedenen besonderen, vom Normalschema abweichenden Stellungen, für die im vierten Buch der Proportionslehre ein Verfahren der Umkonstruktion angegeben wird, befindet sich auch eine, die ungefähr unseren Figuren entspricht. Wer sich das ansieht, wird finden, dass Dürer nicht so oft diese Arbeit gethan haben wird.

[5]) Sie findet sich auch auf Modellstudien, die garnicht zum Durchzeichnen bestimmt waren, so L. 138, 156 (vgl. die Abbildung S. 2). — Bei den Zeichnungen Adams und Evas in der Albertina scheint in der Reproduktion die Figur auch auf der Konstruktionsseite von einem Ton umgeben; das ist jedoch im Original die durchgewachsene Grundierung der andern Seite.

Digitized by Google

Tafel III.

1/10

1/8

1/6

Digitized by Google



Aesculap, Sammlung von Beckerath (Lippm. 181). Originalgrösse.
Die punktierten Linien des roten Aufdrucks laufen auf den Resten der Dürerschen Konstruktion.

Digitized by Google

Bremer Zeichnung von 1513 (Lippmann II 119, Abb. S. 3), deren Hintergrund ebenso getuscht ist wie bei unserer Gruppe: „der hat zu lange Schynpein" — eine Beobachtung, die man bei der Konstruktionszeichnung der andern Seite (vgl. Abb. S. 21) kaum machen würde, wo die Formen des Körpers unter lauter Linien und Zahlen begraben sind; auf dieser Seite finden sich ausser den Zahlen auch Vermerke,[6]) die ohne weiteres beweisen, dass sie die ursprüngliche ist.

Die Konstruktionen auf diesen ursprünglichen Seiten haben wir also zu untersuchen. Zunächst bei den männlichen Figuren, weil da die Sache einfacher liegt.

A.

Die männlichen Figuren.

Der Adam in der Albertina.

Erhalten ist uns die ganze Konstruktion allerdings nur auf einem Blatt, dem Adam in der Albertina, bei den weiblichen Figuren dagegen fast immer; doch findet bei diesen eine beständige Umwandlung statt, während das männliche Schema fast gleich bleibt.

Wenn wir nun diese Wiener Figur mit dem Zirkel untersuchen, so finden wir folgende Maasse: (vgl. die Abb. Seite 9 und das Schema).

Senkrecht durch die Mitte der ganzen Figur geht eine Hauptlinie AB, den Schädel hinten berührend. Ziehen wir durch den oberen Rand des Schädels und den unteren Rand der Ferse (nicht der Zehen!) Horizontalen nach jener Hauptlinie, so finden wir die Körperlänge.[7]) Haben wir die betreffenden Punkte richtig markiert, so liegt der Spalt genau in deren Mitte.

Von dieser Körperlänge nehmen wir $^1/_6$[8]) in den Zirkel und tragen es von oben zweimal ab: so kommen wir auf den Punkt C, wo das in den Brustkorb gezeichnete Quadrat DEFG ansetzt; seine Seite ist ebenfalls $^1/_6$. Um das Quadrat ist der Umkreis beschrieben, dessen oberer Abschnitt den Kontur der Schultern bildet. Zur oberen Quadratseite FG ist im Abstand von $^1/_{10}$ der Körperlänge die Parallele HJ gezogen: auf ihr laufen die unteren Grenzen der Brustmuskeln her. In den beiden so entstandenen oberen Rechtecken sind Diagonalen KH und KJ gezogen, auf denen, $^1/_{10}$ von ihrem oberen Schnittpunkt entfernt, die Brustwarzen liegen.

Soweit ist das Schema ganz einfach und entspricht den anatomischen Verhältnissen: die Eckpunkte des Quadrats, namentlich die beiden oberen, bezeichnen wichtige Punkte des Konturs, und ebenso decken sich die Innenlinien ziemlich mit der Zeichnung des Körpers. Diese Konstruktion der Brust kehrt deshalb bei allen männlichen Figuren unserer Gruppe im Wesentlichen wieder.

---

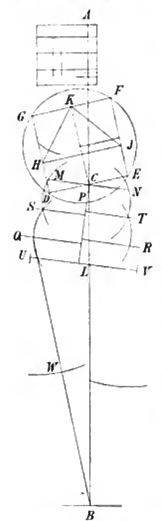
[6]) Von drei Längen wird gesagt, dass sie „noch der regell gemacht" seien. Ferner heisst es: „mach dy hüft ein 9 teill" (der Körperlänge) „und den leib ein 6 teill, er kan nit woll anderst sejn", „ist schan gefunden" — in diesen Abmessungen hatte er ja gar keine Wahl, wenn er seine Konstruktion blos den bereits vorhandenen Umrissen hätte einpassen wollen.

[7]) Streng genommen ist das inkorrekt, da der Körper ja in den Hüften ausgebogen ist; die eigentliche Körperlänge ist also grösser als die Entfernung vom Scheitel zur Sohle. Wir werden sehen, dass Dürer dies später auch bemerkt und zu verbessern gesucht hat.

[8]) Wenn wir im Folgenden von $^1/_6$, $^1/_8$, $^1/_{10}$ etc. sprechen, so meinen wir stets, wenn nicht ausdrücklich anders angegeben, Bruchteile der Körperlänge.

Digitized by Google

Anders ist es mit der Konstruktion der Hüften: sie ist gekünstelt, äusserlich und scheint ihm nicht zu genügen, so dass er sie bei den folgenden Figuren mehrfach ändert (weshalb sie für uns nur mit besonders viel Mühe zu rekonstruieren ist), zuletzt sehr vereinfacht. Bei den weiblichen Figuren werden wir dieselbe Erscheinung finden, sie ist da überdies durch eine ganze Anzahl erhaltener Konstruktionen gesichert.



Schema, links der drei Adamfiguren, rechts der drei übrigen.

Auf unserem Blatt also ist für die Hüften zunächst eine besondere Mittellinie CL gezogen, die um einige Grad von der Hauptkörperlinie abweicht, da die Hüften ja nach dem Standbein hin ausbiegen; sie zweigt in demselben Punkt C ab, wie die Mittellinie des Brustquadrats, also $^2/_6$ vom Scheitel entfernt und ist selbst — wie das Quadrat — $^1/_6$ lang (da ja der Spalt auf der Körpermitte liegt).

Auf dieser Hüftmittellinie sind vier Senkrechte, von rechts nach links, errichtet. Die oberste, MN, durch den Schnittpunkt C mit der Hauptkörperlinie, ist hier nicht zu sehen, aber mit Sicherheit zu ergänzen, und zwar wieder $^1/_6$ lang, also gleich der sie schneidenden Grundlinie des Brustquadrats. Diese beiden gleichlangen, um wenige Grad differierenden Querlinien bezeichnen die Verschiebung der Hüften gegen den Brustkorb. Die folgende Hüft-Horizontale ST ist $^1/_{10}$ vom Spalt entfernt; die dritte von der zweiten so weit wie diese vom Quadrat.

Durch die Endpunkte der obersten Hüft-Horizontale, M und N, ist ein Kreis geschlagen, und zwar um den Schnittpunkt P des Brust-Umkreises mit der Hüftmittellinie; er bildet rechts und links den Kontur des Körpers. Dieser wird fortgesetzt von einem zweiten Kreis, durch die Schnittpunkte S und T des ersten Kreises mit der zweiten Hüftlinie; sein Mittelpunkt liegt $^1/_3$ der Hüfthöhe über dem Spalt.[9]

Endlich ist auf der untersten Hüfthorizontale UV, die durch den Spalt, also die Mitte des ganzen Körpers, geht, rechts und links von den beiden Axen aus je $^1/_{10}$ abgetragen als Breite der beiden Oberschenkel.

Von den Beinen sehen wir auf unserem Blatt das rechte (Standbein) mit acht Querlinien bedeckt, an deren jeder Zahlen stehen; sie geben Bruchteile der Körperlänge an, von $^1/_{14}$ bis $^1/_{40}$. Für uns kommen jedoch diese Eintragungen jetzt nicht in Betracht, da sie erst einige Jahre später, wohl 1513, gemacht wurden.[10] Die ursprüngliche Konstruktion ist darunter zu sehen,

---

[9]) Dieser Kreis bildet auch einen Teil der Inguinalfalte.

[10]) Während die ursprüngliche Konstruktion sorgfältig, mit Zirkel und Lineal, gezeichnet ist, sind diese Linien rasch, aus freier Hand, hingesetzt; Dürer hat nämlich um 1513, als er nach einem anderen Prinzip konstruierte, wie wir noch sehen werden, dies Blatt wieder hervorgeholt, die Beinbreiten an den betreffenden Stellen in den Zirkel genommen (die Einstiche sieht man auf dem Original noch), an seinem Maassstab gemessen, und die gefundenen Maasse notiert, indem er die beiden Punkte rasch durch einen Strich verband und die Zahl dazu schrieb.

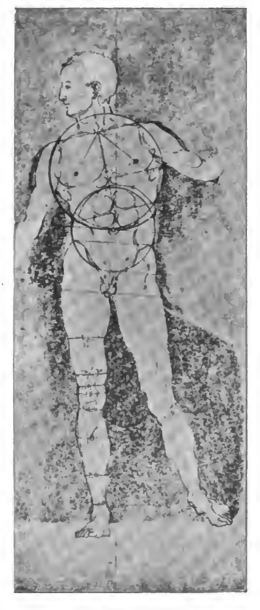
Digitized by Google

freilich nur auf dem Original, weil sie nämlich nur eingeritzt ist.[11]) Das Verfahren dieser ursprünglichen Konstruktion liegt auch den übrigen Figuren unserer Gruppe zu grunde, in mehreren Beispielen von Dürers Hand erhalten.

Es ist da für das Standbein eine besondere schräge Linie QB gezogen (also ähnlich den besonderen schrägen Mittellinien für Brust und Hüften), und zwar von der Sohle nach der Hüfte, d. h. nach dem Punkt Q, wo der zweite Hüftkreis die (von unten) zweite Hüfthorizontale schneidet. Durch diese schräge Beinlinie ist mit ihrer halben Länge, QW, vom oberen Endpunkt Q aus ein Kreisbogen beschrieben: er fällt mit dem unteren Rand des Knies zusammen. „Knie" ist freilich ein unbestimmter Begriff, doch handelt es sich bei all diesen Figuren stets um denselben Teil des Knies. — Durch einen entsprechenden Kreisbogen (um R mit dem Radius QW) ist auch das Knie des Spielbeins gefunden.

Schliesslich sind noch die Abmessungen des Kopfs zu erwähnen. Dieser ist $^1/_8$ der Körperlänge hoch und breit; das Gesicht $^1/_{10}$ hoch, aus drei gleichhohen Teilen bestehend, Stirn, Nase, Untergesicht.[12])

Die vorstehende etwas umständliche Beschreibung bitte ich zu entschuldigen; sie ist fast umständlicher als die Konstruktion selbst. Dafür können wir uns hierüber im Folgenden kürzer fassen.



Adam (Wien, Albertina).

Der Adam des Kupferstichs und der Lannaschen Zeichnung.

Dieselbe Konstruktion, wie sie uns auf dem Wiener Blatt erhalten ist, liegt nun auch den anderen männlichen Figuren unserer Gruppe zu Grunde, in allen Hauptzügen — die wenigen Veränderungen des Schemas werden wir noch angeben.

Unsere Abbildungen reproduzieren Dürers Zeichnungen in Originalgrösse; das rot aufgedruckte

[11]) Dies Verfahren des Einritzens findet sich bei Dürers Proportionszeichnungen recht oft, wie man z. B. an dem Dresdener Codex beobachten kann. Nur teilweise sind dann diese Linien mit Tusche nachgezogen, und nicht immer ganz genau; z. B. stimmt auf unserem Blatt bei der rechten Seite des zweiten Hüftkreises die geritzte Linie nicht genau zu der gezeichneten. — Von der ursprünglichen Beinkonstruktion ist hier die schräge Linie leicht zu erkennen, die beiden Kreisbogen dagegen nur schwer.

[12]) Der Kopf ist auf dem Wiener Blatt nicht in ausführlicher geometrischer Zeichnung konstruiert; doch sind die genannten Hauptabmessungen mit dem Zirkel eingestochen, wie auf dem Original zu sehen ist.

Digitized by Google

Liniennetz ist nach dem eben beschriebenen Schema konstruiert, und zwar, wie man sich durch eine sorgfältige Nachprüfung überzeugen wird, mit grösster Genauigkeit. Die beigefügten Maassstäbe, auf denen die im Schema vorkommenden Körperbruchteile eingetragen sind, sollen diese Nachprüfung erleichtern. Es kann wohl niemand daran zweifeln, dass ein so scharfes Zutreffen desselben Schemas auf dieselben Punkte bei einer solchen Anzahl von Figuren kein Zufall mehr sein kann. Auch kann man diese Erscheinung nicht etwa dadurch erklären, dass es sich um sorgfältige Kopieen handelte, denn die Maassstäbe sind verschieden, und ausserdem sind in dem Schema die Winkel, um die sich Brust- und Hüftaxe gegen die Körperaxe verschieben, willkürlich, so dass sich also jedesmal ganz andere Konstellationen der Maasse ergeben.

Zunächst wiederholt sich das vorhin beschriebene Schema der Wiener Figur in allen Zügen genau bei dem Adam der Lannaschen Zeichnung. Man vergleiche die Tafel. — Das Lannasche Blatt bildet das letzte Stadium vor der Ausführung des Kupferstichs und ist daher mit grösster Sorgfalt gearbeitet. Auf die Konstruktion des Kopfes werden wir später noch zu sprechen kommen.

Die Zeichnung deckt sich, wie wir schon sagten, genau mit dem Kupferstich (abgesehen von einer geringen Verschiebung in der Haltung der nicht geometrisch konstruierten Arme und einer Vergrösserung der Lockenmasse Adams). Wenn man die Konstruktion auf Pauspapier sorgfältig überträgt, so deckt sie sich, je nachdem man sie rechts oder links legt, aufs schärfste mit beiden Figuren, im Kupferstich wie in der Zeichnung.[13])

Der Aesculap und die beiden Apollozeichnungen.

Diesen drei konstruierten Adamdarstellungen — Albertina, Sammlung Lanna, Kupferstich — stehen drei andere konstruierte Figuren gegenüber, die auch nach der anatomischen Detailzeichnung zusammengehören: der Aesculap bei Herrn v. Beckerath, die Apollozeichnungen der Sammlung Poynter und des britischen Museums. Diese drei Figuren sind nicht nach einer Konstruktion durchgezeichnet, sondern auf derselben Blattseite über der Konstruktion ausgeführt; so konnten sich, wie wir sehen werden, bei zweien noch Reste des Schemas erhalten. Das Durchzeichnen bot wesentliche Vorteile: die fertige Zeichnung gab ein klareres Bild, andererseits blieb das Schema für weitere Studien unverdeckt erhalten; alle späteren Konstruktionszeichnungen Dürers befolgen daher diese Weise. Schon deshalb glaube ich die drei Blätter ganz an den Anfang der Gruppe setzen zu sollen. Dazu kommt, dass alle drei die Stellung des Apoll vom Belvedere — von der Dürer ja ausging — genau wiederholen, während bei den Adamfiguren, wegen ihrer Zusammenstellung mit der Eva, der Kopf herumgedreht ist.

Diese drei Figuren schliessen sich nun auch durch das System der Konstruktion zusammen. (Vergl. die rechte Hälfte des Schemas S. 8.) Die Grundzüge sind ganz dieselben wie bei den Adamfiguren: Hauptkörperlinie von Scheitel bis Ferse; Kopf $^1/_8$, Gesicht $^1/_{10}$; Brustquadrat aus $^1/_6$, dessen Fusspunkt $^2/_6$ vom Scheitel, Umkreis dieses Quadrats (beim Aesculap nicht) für den Schulterkontur und den Mittepunkt des oberen Hüftkreises. Die Brustwarzen sind etwas anders gefunden, sie liegen auf denselben Diagonalen wie dort, aber auf deren Schnitten mit der Mittel-

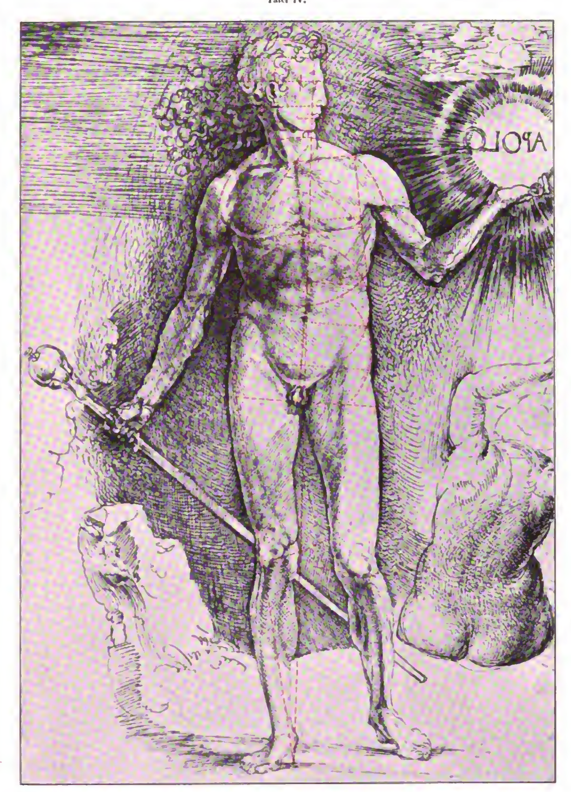
[13]) Man versuche das aber nur bei dem Originalstich, denn die Lichtdruck-Reproduktionen weichen vom Original um einige Millimeter ab, infolge des dabei angewandten Verfahrens.

Digitized by Google



Digitized by Google

Tafel IV.



Apollo, Vorzeichnung zu einem Kupferstich, British Museum (Lippm. 233). Originalgrösse.

Die punktierten Linien des roten Aufdrucks laufen auf den Resten der Dürerschen Konstruktion.

llinie des Brustquadrats.[14]) — In der Konstruktion der Hüften zeigt sich ein grösserer Wechsel; der zweite Hüftkreis ist anders konstruiert: sein Mittelpunkt liegt $^1/_{10}$ unter dem Brustquadrat, sein Radius ist ebenfalls $^1/_{10}$. Von den beiden Hüftquerlinien läuft die obere auf $^1/_3$ der Hüfthöhe, die untere $^1/_{20}$ über dem Spalt. — Die Konstruktion der Kniee wie dort.

Bei diesen drei Zeichnungen wird nun unsere Ergänzung der Konstruktion — abgesehen von deren genauem Zutreffen — noch durch besondere Umstände bestätigt.

Zunächst der Apoll in der Sammlung Poynter (vgl. Tafel II). Hier sind in der Zeichnung der Hüften deutliche Pentimenti zu bemerken: die ursprünglichen zarten und feinen Umrisse hat Dürer später mit kräftiger Feder korrigiert, die Hüften schlanker gezeichnet. Unser Schema deckt sich genau mit den ursprünglichen Linien.

Eine ganz frappante Bestätigung liefern aber die beiden anderen Figuren, der Aesculap und der Londoner Apoll: bei ihnen haben sich noch Reste der Konstruktion von Dürers Hand erhalten, und wenn man unser ergänztes Schema auflegt, so decken sich die entsprechenden Teile genau mit jenen Resten.

Ganz deutlich sind die Konstruktionsreste auf der Zeichnung des Aesculap in der Sammlung Beckerath. Die Konstruktion ist eingeritzt, die Punkte eingestochen, wie auf dem Original mehrfach zu sehen; stellenweise ist dann die Farbe, namentlich das Grün des Hintergrundes, in die Einritzungen hineingelaufen, sodass diese auch auf der Reproduktion herauskommen: man sieht die Spuren von zwei Hüftlinien und von zwei Seiten des Brustquadrats, der unteren und der rechten; auch die linke untere Ecke des Brustquadrats ist deutlich. Die beiden Kniekreise sind besonders auffallend erhalten.

Auch von der Kopfkonstruktion sieht man noch einen grossen Teil, wir haben hier jedoch auf die Ergänzung verzichtet, weil die anderen konstruierten Köpfe im Profil erscheinen, die Ergänzung deshalb nicht mit gleicher Sicherheit zu machen ist. Doch sind die Grundmaasse des Kopfes wie sonst: $^1/_8$ vom Kinn zum Scheitel, $^1/_{10}$ vom Kinn zum Haaransatz (genaueres vgl. unten S. 41). Ebenso haben wir in die Ergänzung nicht mit aufgenommen die beiden Kreisbogen rechts und links an den Schultern; sie sind mit $^1/_5$ als Radius von der Halsgrube aus beschrieben (so scheint es wenigstens; der Mittelpunkt wäre noch zu sehen, $^1/_6$ vom Scheitel; aber ungenau!); sodass also die Schulterbreite etwa $^1/_4$ beträgt: dasselbe Maass passt auch bei den anderen Figuren, doch trifft es da — ebenso wie hier — keine ins Auge springenden Punkte der Zeichnung, sodass der Ergänzung das Überzeugende fehlen würde.[15])

Weniger deutlich sind die Spuren der Konstruktion auf der Zeichnung des Apoll in London; man bemerkt sie erst bei sehr scharfem Zusehen, sodass sie mir auch entgangen waren: ich fand sie erst bei einer letzten Revision des Abbildungsmaterials vor der Einsendung an den Verleger — umsomehr war ich erfreut, dass die von mir ergänzte Konstruktion genau daraut passte. — Die deutlichsten Spuren sieht man am Kopfe: die linke Vertikale, die Horizontale

---

[14]) Das spricht ebenfalls für die frühere Entstehung dieser Gruppe, da zu Dürers ersten Maassen wahrscheinlich gehörte: $^1/_4$ von der Mitte der Brust zum Scheitel, vgl. unten S. 62.

[15]) Die Punkte liegen da, wo die äusseren Konturen des Rumpfes hinlaufen würden, wenn man sie nach oben verlängert denkt. Auf den vermutlichen Zusammenhang dieses Maasses mit Vitruv werden wir später zu sprechen kommen (vgl. S. 62). Es ist noch zu bemerken, dass hier das Brustquadrat nicht absolut korrekt konstruiert ist, seine Seiten stossen nicht in mathematisch genauen rechten Winkeln aneinander, doch ist der Unterschied geringfügig; die deutlichen Spuren zweier Quadratseiten befähigen uns ausserdem zur treuen Rekonstruktion. Dagegen ist der Londoner Apoll sehr sorgfältig und präzise konstruiert, da er — wie der Lannasche Adam — die letzte Vorstufe zu einem Kupferstich bildete. — Bei dem Aesculap sind die Schulterlinien nicht durch den Umkreis des Quadrats gefunden, auch der Nabel nicht ($^1/_8$ vom Spalt).

Digitized by Google

durch den Haaransatz und Fragmente von drei Horizontalen am Ohr (die rechten Winkel nicht ganz genau). Die Linien der Rumpfkonstruktion sind nur schwer zu erkennen, weil die dicht ausgeführte Zeichnung sie fast völlig verdeckt; am besten findet man sie noch rechts und links vom Körper, da sie ziemlich breit durchgezogen sind. —

Da bei unseren Abbildungen die Dürerschen Pentimenti und Konstruktionsreste durch die aufgedruckten roten Linien noch zum Teil verdeckt sind, wird man diese Spuren vielleicht erst auf den Lippmannschen Reproduktionen studieren und danach dann auch auf unseren Abbildungen unter dem roten Aufdruck herauserkennen; die betreffenden Teile der Konstruktion haben wir in punktierten Linien gegeben, das Übrige gestrichelt.

Wenn man die Reproduktionen des Lippmannschen Werkes, also ohne unsere Konstruktionsergänzung, aufmerksam betrachtet, so wird man bemerken, wie die Zeichnung ganz unmittelbar aus dem Schema hervorgeht. Man betrachte daraufhin z. B. die Brust des Aesculap; die mittlere Senkrechte etwa ist einfach in eine dichte Folge kleiner Striche verwandelt. Wer das Schema kennt, wird seine Linien und Kreise direkt aus der Figur herauslesen können.

Die Zeichnung bei Bonnat und der Adam des Prado.

Die beiden letzten Figuren unserer Gruppe, der Madrider Adam und der nackte Mann mit Schild und Keule (Sammlung Bonnat), gehören wiederum der Zeit ihrer Entstehung und der Art ihrer Konstruktion nach zusammen. Sie entstanden erst nach der venezianischen Reise. Von den sechs früheren unterscheiden sie sich viel stärker, als diese untereinander: die Haltung der antiken Apollostatue ist abgethan, und die Konstruktion ist wesentlich weiter entwickelt in der Richtung, die sie in der Folgezeit, bis zur Proportionslehre von 1528, einhält.

Bei der Bonnatschen Zeichnung weist die Vereinfachung der Formen, die fortgeschrittene Konstruktionsweise und die nahe Beziehung zum Madrider Adam auf die spätere Zeit, 1506 oder 1507. Der Adam des Prado, 1507, ist nämlich in der Haltung ohne viel Umstände (im Gegensatz zur Eva) nach dieser Zeichnung auf die Tafel gebracht: man beachte besonders die Finger des unbeschäftigten herabhängenden Armes beim Adam, die aussehen als seien sie erstarrt, nachdem man ihnen den Schild entzogen hätte.

Die Brust der Bonnatschen Figur (vgl. Tafel V) ist wieder durch ein Quadrat konstruiert, aus $^1/_8$ der Körperlänge, auf der Mittellinie, $^2/_8$ vom Scheitel entfernt, ansetzend. Die Innenzeichnung der Brust ist ziemlich unregelmässig und scheint nicht konstruiert zu sein; auch der Umkreis passt an der Halslinie nicht genau.

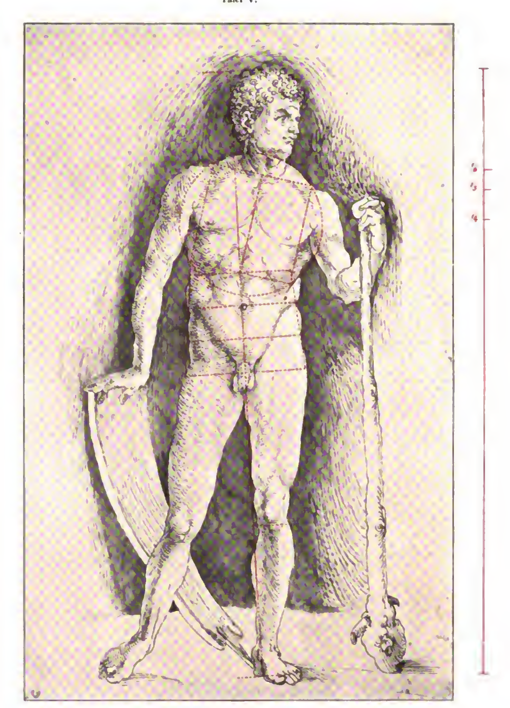
Bei den Hüften ist die bisher so komplizierte Konstruktion sehr vereinfacht, die Kreise sind weggefallen.[16]) Die obere, durch den Fusspunkt des Quadrats gezogene Hüfthorizontale ist, wie früher, $^1/_6$ breit, die untere, durch die Mitte der Hauptkörperlinie, den Spalt, gehende ist $^1/_5$ breit (also nicht mehr je $^1/_{10}$ für jedes Bein getrennt). Die Endpunkte beider Horizontalen sind verbunden; in das so entstandene Trapez sind die Formen hineingezeichnet. Die Horizontale durch den Nabel ($^1/_3$ der Trapezhöhe) giebt rechts und links die Einsenkungen in dem Kontur an. Eine solche Horizontale ist vielleicht auch im unteren Drittel der Hüften anzunehmen.

[16]) Höchstens wäre noch der obere Kreis anzunehmen, aber er würde nur auf der linken Seite passen, und auch da nur ungenau.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tafel V.



Konstruierte Figur, Sammlung Bonnat (Lippm. 351).

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Adam, Gemälde im Prado, Madrid.

Digitized by Google

Ebenso vereinfacht ist die Konstruktion der Beine. Das bisher beobachtete Schema mit den beiden Kniekreisen scheint nicht zu stimmen: für die besonderen schrägen Beinlinien ist der obere Ansatz nicht ganz sicher, da die entsprechende Hüfthorizontale nicht zweifellos anzunehmen ist; und wenn man jene Kniekreise doch beschreibt, so kommen sie zu hoch. Zieht man jedoch einfach durch die Mitte zwischen Spalt und Sohlen, also im unteren Viertel der Hauptkörperlinie, die Horizontale, so berührt sie das Knie des Standbeins in derselben Weise wie es sonst durch die Kreisbogen geschah. Die Annahme dieses Verfahrens wird dadurch wahrscheinlich, dass wir es bei den gleichzeitigen weiblichen Konstruktionszeichnungen wiederfinden; und es ist auch bei der spätesten männlichen Figur unserer Gruppe vorauszusetzen, dem Adam des Prado (vgl. Tafel VI).

Während es nach den älteren Abbildungen dieser Tafel unmöglich scheinen muss, die Konstruktion wieder herzustellen, lässt sie sich auf der neuen sehr klaren und scharfen Braunschen Photographie ziemlich leicht finden; namentlich auch die Umrisse sind hier ganz deutlich, während sie dort sanft ineinander fliessen und ebenso langsam in dem dunklen Nebel des Hintergrundes verschwinden.

Das eben besprochene Schema der kurz vorher entstandenen Bonnatschen Figur findet sich hier wieder: das Brustquadrat wie sonst ($^1/_6$, Fusspunkt $^2/_6$ vom Scheitel), doch passt die bisherige Innenzeichnung nicht mehr, ebensowenig der Umkreis für die Schulterlinien. Die Hüften sind wieder in ein Trapez gebracht, $^1/_8$ hoch, oben $^1/_6$, unten $^1/_5$ breit; der Nabel auf $^1/_3$ dieses Trapezes. Die Horizontale für die Einsenkungen im Kontur geht diesmal durch die Mitte des Trapezes. Die Kniee sind hier sicher durch eine Horizontale (Mitte des Unterkörpers, $^1/_4$ der Hauptkörperlinie) gefunden, beide Kniee liegen gleich hoch. Bei Halbierung der schrägen Beinlinien nach dem früheren Schema würden die Kreisbogen viel höher fallen als die Kniee, etwa um $^1/_{12}$.

Wir haben bei diesen zwei Figuren nur die Grundmaasse festgestellt, die noch dieselben sind, wie bei den früheren. Wahrscheinlich hat Dürer noch zahlreiche andere Maasse — wenigstens bei der Figur Adams — angewendet, die wir aber nicht mit Sicherheit feststellen können, da es uns an gleichzeitigen analogen Figuren, sowie an einer erhaltenen gleichartigen Konstruktion fehlt. Indessen genügt für unsere Zwecke die Konstatierung jener Grundmaasse: sie beweist einerseits, dass diese Figuren konstruiert sind, und andererseits ermöglicht sie uns den Einblick in die Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien — die prinzipiellen Unterschiede dieser Konstruktionen gegen die früheren sind gross genug, um die Richtung in der Entwickelung des Schemas zu erkennen.

Entwickelung des Schemas.

Die ersten drei konstruierten Figuren unserer Gruppe, der Aesculap und die beiden Apollozeichnungen, charakterisieren sich als Versuch, einige Grundmaasse (deren Ableitung aus Vitruv wir später noch wahrscheinlich machen wollen) auf die Figur des belvederischen Apollo anzuwenden. Die folgenden Figuren (Adam des Kupferstichs und zweier Zeichnungen) unterscheiden sich von den ersten, dem System nach, nur in wenigen Einzelheiten. Anders die beiden nach der venezianischen Reise entstandenen Figuren: an Stelle jener mit dem Zirkel hergestellten figuralen Konstruktion beginnt hier schon eine mehr arithmetische Berechnung zu treten, an Stelle des Kreisbogens die Zahl. Damit hängt zweierlei zusammen: einmal nähern sich die

Digitized by Google

Figuren der graden Haltung, bis jetzt freilich nur in Hüften und Beinen; und dann verschwinden die Konturkreise: bei den ersten Zeichnungen sind die Umrisse der Schultern, z. T. auch des Brustkorbes, dann der verschiedenen Ausbuchtungen an den Hüften, durch eine ganze Anzahl von Kreisen unmittelbar gezeichnet, in ziemlich primitiver, unorganischer Weise; bei den späteren Figuren dagegen dient das Schema nur zur Auffindung der wichtigen Punkte, zwischen denen der Kontur aus freier Hand gezogen wird.

In dieser Richtung geht dann, wie wir sehen werden, die Entwickelung weiter. Wie weit dabei fremde Einflüsse mitspielen, werden wir noch zu untersuchen haben.

B.

Die weiblichen Figuren.

Die Entwickelung zeigt sich noch schärfer bei den sieben weiblichen Figuren unserer Gruppe, bei denen eine ganze Anzahl von Konstruktionen noch erhalten ist — fast jede ein neues Experiment darstellend.

Der Grund für die vielen Veränderungen liegt in dem Ausgangspunkt: für die erste dieser Konstruktionen nahm Dürer einfach das Schema des Adam, nur mit einer etwas verringerten Körperlänge. Dass er mit dem so konstruierten weiblichen Körper nicht zufrieden sein konnte, liegt auf der Hand.

Die Lannasche Evazeichnung.

Diese erste konstruierte weibliche Figur unserer Gruppe ist die Eva der Lannaschen Zeichnung, 1504 (also auch des Kupferstichs, 1504). Vgl. Tafel I. Ob ihre Haltung, so wie die des Adam auf den Apoll vom Belvedere, ebenfalls auf eine antike Statue zurückgeht, wie Thode gewollt hat, das mag dahin gestellt bleiben; es genügt anzunehmen, dass sie einfach als Gegenstück zum Adam gezeichnet wurde, mit etwas anders motivierter Stellung der Arme und etwas weniger abgespreiztem Spielbein.[17])

Das Schema ist also gleich jenem der frühen männlichen Figuren: der Kopf wie beim Adam (vgl. unten); dann ein Quadrat aus $^1/_6$ für die Brust (auf der Hauptkörperlinie, $^2/_6$ vom Scheitel entfernt, fussend), in diesem Quadrat die Brustwarzen $^1/_{10}$ von oben, der Rand der Brüste $^1/_{20}$ von unten (darin wenigstens vom männlichen Schema abweichend, wo die Brustwarzen und die unteren Grenzen der Brustmuskeln höher liegen). Um das Quadrat ist wieder der Umkreis beschrieben, der oben den Kontur der Schultern, unten den Mittelpunkt des oberen Hüftkreises ergiebt;[18]) der Spalt liegt wieder $^1/_6$ unter dem Rechteck, also in der Mitte des ganzen Körpers. Die Kniee sind durch die uns bekannten Kreisbogen gefunden, mit der Hälfte der Beinlänge auf der schrägen Linie von der Hüfte zur Sohle.

---

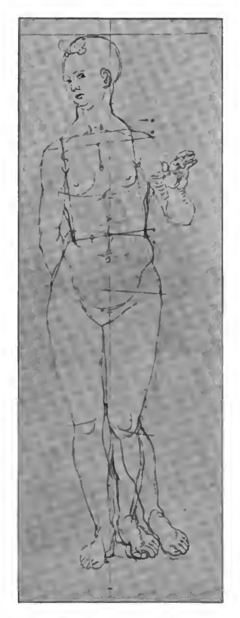
[17]) Daher denn auch die Haltung der weiblichen Figuren stark variiert, während sie bei den männlichen sechsmal gleichmässig wiederkehrt. Allerdings ist auch die Mehrzahl der weiblichen Figuren später als diese sechs männlichen.

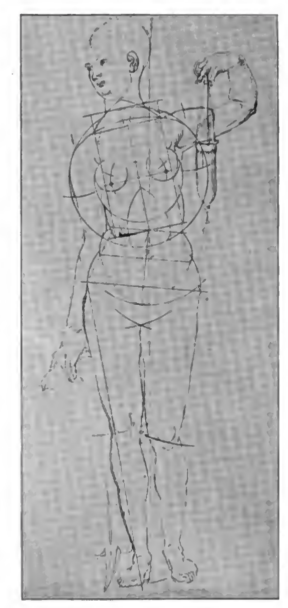
[18]) Die Konstruktion der Hüften im Einzelnen weicht von den gleichzeitigen männlichen wie den späteren weiblichen Figuren ab, wir geben sie nur vermutungsweise, da es eben an Analogieen fehlt. (Der Mittelpunkt des zweiten Hüftkreises liegt $^1/_{10}$ unter dem Brustquadrat. Auch um den Mittelpunkt der untersten Hüftlinie ist ein Kreis beschrieben, durch die Schnittpunkte des zweiten Kreises mit der dritten Hüftlinie; deren Entfernung vom Spalt gleich dem Abstand der zweiten Hüftlinie vom Brustquadrat. Der Nabel auf $^1/_2$ der Hüfthohe.)

Digitized by Google

Die Londoner und Berliner Zeichnung.

Es war nur natürlich, dass dem Künstler diese einfach aus der Rippe des Adam geschaffene Eva nicht genügte. So finden wir in den nächsten beiden Figuren die Proportionen verändert. Es sind zwei zusammen gehörende Werke; das eine ist die Zeichnung einer nackten Frau, auf







Konstruierte Figur (Brit. Mus., L. 226).

Konstruierte Figur (Berlin, L. 38).

einen Schild gestützt (Berlin, Kgl. Museen, vgl. die Abbildung), die vollständigste erhaltene Konstruktion der ganzen Gruppe, ein wahres Paradestück, alle nur irgend denkbaren Körperlinien sind hier mit dem Zirkel gefunden. Bei dem anderen Blatt, in London (vgl. die Abbildung),

Digitized by Google

fälschlich datiert 1500,[19]) sind nur die wesentlichen Teile des Schemas gegeben; sie stimmen mit dem in Berlin überein. Das Londoner Blatt ist das frühere: auf der zuerst gezeichneten Seite mit der Konstruktion hatte das Spielbein ursprünglich die Haltung wie bei der Eva des Kupferstiches, wurde dann aber verbessert, eleganter gestellt; so erscheint es auf der Durchzeichnung und dem Berliner Blatte.

Die Haltung beider Figuren ist ungefähr die der Eva auf dem Kupferstich (nicht der Zeichnung), die ihm beim Entwurf vorschweben mochte; doch sind die Arme anders motiviert (d. h. bei der Londoner Zeichnung garnicht, bei der Berliner durch zwei wenig zusammenstimmende Attribute); die nicht konstruierten Köpfe erscheinen in Dreiviertelstellung. Auf dem Londoner Blatt sind die Maasse zum Teil beigeschrieben.

In der Konstruktion besteht der auffälligste Unterschied von der Eva darin, dass für die Brust an Stelle des Quadrats aus $^1/_6$ jetzt ein Rechteck, aus $^1/_6$ als Höhe und $^1/_8$ als Grundlinie, getreten ist. Das Quadrat kehrt von nun an bei den weiblichen Figuren nicht mehr wieder, während an dem Rechteck noch mehrfach experimentiert wird.

Mit der Umwandlung des Brustquadrats in ein Rechteck fällt auch der Umkreis als Konstruktion der Schulterlinien; sie sind jetzt durch zwei Kreisbogen gefunden, die den Hals wesentlich schlanker erscheinen lassen.

Während so Brust und Hals höher und schmaler genommen sind, finden wir umgekehrt das Hüfttrapez niedriger als bei der Eva, $^1/_{10}$ statt $^1/_6$; die Grundlinie des Trapezes, welche die Hüftpartie an ihrer breitesten Stelle schneidet, liegt also höher, über der Scham, deren Entfernung vom Brustquadrat, $^1/_6$, ungefähr beibehalten ist, sodass sie etwa in die Mitte des Körpers kommt. Während sich bei der Eva die Hüften langsam und auf längerer Strecke verbreitern, laden sie hier schärfer aus, erreichen die grösste Ausdehnung schneller und erscheinen so wesentlich breiter.

Ferner ist zu beachten, dass wir hier eine thatsächliche und eine gleichsam ideale Körperlänge zu unterscheiden haben. Die Beine sind nämlich in der üblichen Weise mit zwei Kreisbogen konstruiert, die von den unteren Trapezecken aus geschlagen sind; für das Standbein ist, wie sonst, eine besondere schräge Linie gezogen, nach dem unteren Ende der Hauptkörperlinie hin. Nun sind aber die Kreisbogen hier nicht mit der Hälfte dieser schrägen Linien beschrieben, wie wir das bei den anderen Figuren sahen, sondern mit $^1/_4$ der Körperlänge; vom Knie aus ist dann ein zweiter Kreisbogen, mit demselben Radius, gezogen, für die Sohle: diese kommt infolgedessen nicht, wie sonst, auf den Endpunkt der Hauptkörperlinie, sondern mehrere Zentimeter darüber.[20])

[19]) Dies Datum habe ich schon früher (Repertorium f. K. XXI 365) aus Stilgründen für unzutreffend erklärt. Der Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung wird vielleicht eher überzeugen als jene Stilgründe, die dem ferner Stehenden leicht subjektiv erscheinen. — Wer das Datum halten will, muss ein Dutzend andere umstossen.

[20]) Präzise ist diese Beobachtung freilich nur an der Londoner Figur zu machen, wo der Endpunkt der Körperlänge sogar angegeben ist, unter der Ferse. Trägt man die in der Körperkonstruktion vorkommenden Maasse (mehrfach von Dürer beigeschrieben) vom Scheitel aus nach unten ab, so kommt man immer auf diesen Punkt. Bei der Berliner Figur lassen sich dagegen die Maasse nicht ins Reine bringen, wenn man nicht annehmen will, dass er zunächst die Längenmaasse, $^1/_4$ und $^1/_8$, markierte und so, in der oben angegebenen Weise, die Trennung der beiden Körperlängen herbeiführte (daher z. B. der Spalt auf der Mitte der idealen Körperlänge, wesentlich unter der Mitte der thatsächlichen Körperhöhe), dass er dann aber, sei es aus Versehen, sei es aus unbekannter Absicht, die Breitenmasse, $^1/_8$ und $^1/_{10}$, von der wirklichen Körperhöhe abnahm. — Ohne den Zusammenhang unserer Studien und ohne die Analogie der Londoner Zeichnung würden wir natürlich diese etwas komplizierte Vermutung nicht vorbringen und lieber auf eine Erklärung der Konstruktion verzichten. — Die Mittelpunkte und Radien der zahlreichen kleineren Kreise sind dagegen ohne weiteres zu finden.

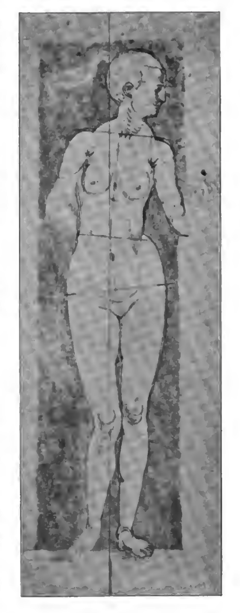
Digitized by Google

Die so entstandene Trennung der thatsächlichen Höhe des Körpers von der idealen, d. h. bei gerader Stellung vorauszusetzenden Körperlänge ist bei der ausgebogenen Haltung der Figur, wenn man es genau nimmt, jedenfalls sehr richtig.

Fürs Auge ist ausserdem dadurch die ganze Proportionierung verändert, der Unterkörper wesentlich verkürzt. Z. B. der Spalt, bei der Eva die Mitte der Körperhöhe, liegt bei unseren Figuren auf der idealen Körperlänge zwar ebenfalls in der Mitte, kommt jedoch auf der thatsächlichen Körperhöhe, d. h. der Entfernung vom Scheitel zur Sohle, ziemlich bedeutend unter die Mitte.

Wir finden also, um diese in der schriftlichen Darstellung höchst umständlichen Beobachtungen zusammenzufassen: den Hals schlanker, die Breite des Brustkorbes stark vermindert bei gleicher Höhe; die ausladende Bewegung der Hüften verstärkt; endlich den Oberkörper stark verlängert auf Kosten des Unterkörpers.

Wie sehr diese Veränderungen gegen das ursprünglich einfach vom Mann herübergenommene Schema dem Bau des weiblichen Körpers entsprechen, das leuchtet ein.



Eva (Brit. Mus., L. 241).

Die vier späteren Evafiguren.

Wir kommen zur dritten Gruppe der weiblichen Figuren, den Evazeichnungen in London (L. 241, 242) und Wien, denen sich das Madrider Gemälde anschliesst. Thausing (und andere ihm folgend) hielt das Wiener Blatt für ganz früh, unter dem Einfluss des Jacopo de' Barbari entstanden, vorausgehend der im Kupferstich von 1504 dokumentierten „Befreiung" von dessen Formgebung. Alle drei Zeichnungen sind vielmehr ans Ende der ganzen Gruppe zu setzen, das Evagemälde von 1507 vorbereitend.

Vorauszuschicken ist, dass die drei Zeichnungen keineswegs sorgfältig und akkurat gearbeitete Programmstücke sind wie etwa das Berliner Blatt, sondern nur orientierende rasch hingesetzte Proben. Die Konstruktion ist nur in den wichtigsten Linien gegeben, und ungeduldig, zum Teil ohne Zirkel und Lineal, daher nicht in der Genauigkeit der anderen Blätter stimmend.

Die Haltung der ersten Figur, der Londoner Zeichnung L. 241 (vgl. die Abbildung), schliesst sich ziemlich an die Eva (der Lannaschen Zeichnung, die er aus einer Studienmappe hervorholen

Digitized by Google

mochte) an. Das verwirft er aber schnell und findet ein neues Motiv.[21]) Eva pflückt mit dem hocherhobenen rechten Arm den Apfel — dadurch wurde die Figur inhaltlich charakteristischer (Eva die sündige Handlung einleitend, nicht mehr blos mit dem attributiven Apfel) und formal interessanter: ein lebhafter Schwung geht durch den ganzen Körper, und die Horizontalen neigen sich gegeneinander in starken Winkeln. Die Beine stehen zunächst, in der zweiten Londoner Zeichnung, L. 242 (vgl. die Abbildung), militärisch nebeneinander (infolge eines neuen Konstruktionsprinzips; auch mochte der leichte Stand der früheren Figur nicht zu der heftigen Armbewegung passen) Das mag er nur vorläufig, um sich nicht aufzuhalten, so hingesetzt haben; in der folgenden Wiener Zeichnung (vgl. Abbildung) ist eine fast befriedigende Stellung gefunden: die durch das Pflücken und Emporblicken hervorgerufene Kurve verläuft wie selbstverständich in dem rechten Bein, das, ziemlich weit abgespreizt, den Boden mit dem Ballen berührt und so die starke Verschiebung des Schwerpunktes ausgleicht. In der abschliessenden Figur der ganzen Reihe,[22]) der Madrider Eva von 1507 (vgl. Tafel VII), ist dann eine gewisse Reaktion eingetreten, hauptsächlich bedingt durch die nunmehrige Zusammenstellung mit dem Adam: auf Einem Bild hätte sich dieser mit der stark bewegten Eva zu einer interessanten Komposition vereinigen lassen; infolge der Trennung in zwei schmale Hochbilder musste die Eva più lento bewegt werden: sie blickt nicht mehr nach oben, sondern mehr in der Richtung nach ihrem Mitschuldigen, der rechte Arm ist, wegen der Schmalheit der Tafel, noch etwas steiler gesenkt, der linke nimmt den Apfel, nicht mehr leidenschaftlich, sondern spielend, ohne dass sie hinsieht — wie wenn es eingeübt wäre. Infolge der Reduktion in der Bewegung der Arme wurde das starke Abspreizen des linken Beins unnötig, was auch zur Form des Bildes wie zu den vermutlichen Allüren unserer Ahnherrin nicht passen mochte. Der linke Fuss ist vielmehr elegant mit dem Ballen hinter die Ferse des Standbeins gesetzt: so wird zugleich das langweilige Korrespondieren mit der Stellung des Adam vermieden und die Schlankheit der Proportionen für das Auge erhöht (was dort durch das Erheben des Arms erreicht war).



Eva (Brit. Mus., L. 242).

[21]) In der Haltung könnte man die Londoner Eva L. 242, wenn man will, auf die Berliner Figur zurückführen.

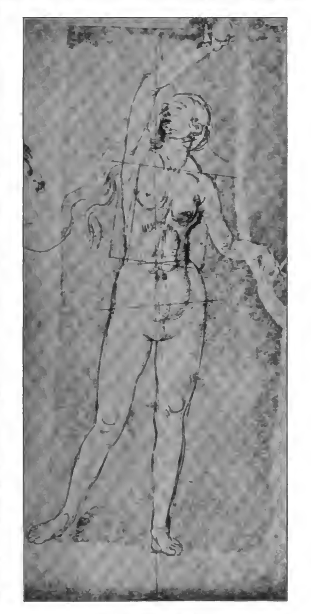
[22]) Wir haben das Gemälde in seiner Anlage mit der Durchzeichnung der spätesten Figur — der Wiener Eva — zu vergleichen, also dem Spiegelbild unserer Abbildung.

Digitized by Google

Die Schlankheit der Proportionen ist wohl der auffälligste Zug dieser vier späten Figuren. Die Gruppe bildet eine Etappe in dem bis etwa 1513 gehenden Streben Dürers, seine Figuren (auch die nicht konstruierten) schlanker zu bauen; von da an tritt eine rückläufige Bewegung ein.

Während in den beiden Zeichnungen der mittleren Gruppe, in Berlin und London, das Rechteck für den Brustkorb aus $^1/_6$ und $^1/_8$ der Körperlänge gebildet wird, ist in den uns jetzt vorliegenden drei Zeichnungen $^1/_5$ und $^1/_8$ angenommen, die Höhe des Thorax also noch gesteigert, bei unveränderter Breite. Bei der Madrider Eva ist, wie in der Bewegung, so auch hierin eine leichte Reaktion erfolgt, das Rechteck ist $^1/_5$ mal $^1/_7$, also eine Kleinigkeit breiter.

In der sonstigen Konstruktion, der Hüften und der Beine, steht die erste Londoner Zeichnung, L. 241, ebenso wie in der Haltung, den früheren Zeichnungen noch nahe: die Hüften sind, wie bei der mittleren Gruppe, in ein Trapez gebracht, das $^1/_{10}$ hoch ist, oben $^1/_8$, unten $^1/_5$ breit. Die Konstruktion der Kniee ist noch nach der älteren Methode zu ergänzen, mit schrägen Beinlinien und Kreisen. Im ganzen zeigt die Figur also eine Wiederaufnahme der Studien: Anschluss an früheres, wobei einige Ansätze verkümmern.



Eva (Wien, Albertina).

In der zweiten Londoner Zeichnung (L. 242) haben wir das deutlichste Beispiel der auch schon bei den späteren männlichen Figuren beobachteten Konstruktion der Beine durch Horizontale: eine solche, in der Mitte zwischen Nabel und Füssen gezogen, giebt die Kniee an (der Nabel bei dieser Gruppe $^2/_5$ vom Scheitel); eine Parallele darüber im Abstande von $^1/_4$ ist die untere Hüftlinie. Der Spalt liegt jedoch immer noch, wie bei der Eva von 1504, $^1/_6$ unter dem Brustrechteck.

Ähnlich, im Prinzip, ist die Wiener Zeichnung konstruiert. Das Knie des Standbeins hier in der Mitte zwischen Sohle und unterem Rand des Brustrechtecks (Zirkelstich auf dem Original erhalten).

Das Schema für die Evafigur auf dem Madrider Gemälde führt ein neues Maass ein, $^1/_7$ (später bekommen wir alle denkbaren kleinen Bruchteile); das Brustrechteck ist $^1/_5$ mal $^1/_7$.[23])

[23]) $^1/_7$ als Breite der Brust findet sich auch noch bei der weiblichen Normalfigur (von 8 Kopflängen) in der Proportionslehre.

Digitized by Google

kleinere Abmessungen darin aus $^1/_{14}$ und $^1/_{28}$; die Höhe des Hüfttrapezes $^1/_7$. — Der Spalt ist die Mitte des Körpers; die Kniee liegen wieder auf der Horizontalen durch die Mitte zwischen Nabel und Sohlen.[24])

Tendenz der Entwickelung.

Überblicken wir die ganze Reihe dieser sieben weiblichen Idealfiguren, so sehen wir darin einen ähnlichen Fortgang wie vorhin bei den männlichen, aber auf einem weiteren Wege. Zum Glück ist hier bei fünfen die mehr oder weniger sorgfältige Konstruktion erhalten, sonst würde der Leser wohl bedenklich den Kopf schütteln, wenn wir fast bei jeder Figur mit anderen Maassen kommen wollten.

Wir finden wieder, wie dort, zwei Gruppen, deren auffälligster Unterschied in der Konstruktion der Beine liegt: bei den früheren durch Kreise, bei den späteren durch horizontale Querlinien; bei diesen, die auch sonst stilistisch zusammengehören, ist ausserdem der Brustkorb besonders schmal, das Schema für Hüften, Nabel etc. ähnlich.

Unter den früheren steht das erste Blatt, die Eva von 1504, für sich — der ersten Gruppe der männlichen Figuren gleichzeitig und in der Konstruktion mit ihr übereinstimmend; es folgen die beiden Blätter in London und Berlin, die von dieser frühesten Figur zu der späten Gruppe vermitteln, in den Proportionen, namentlich des Rumpfs; in der Konstruktion bringen sie eine Komplizierung, die später wieder aufgegeben wird.

Wie bei den männlichen Figuren finden wir auch hier den beginnenden Übergang vom geometrisch konstruierten Schema zum arithmetisch festgestellten Netz, vom Zirkelschlag für die Konturen zum Bestimmen der Hauptpunkte durch Horizontalen und Vertikalen. —

Wenn die Entwickelung der Konstruktionsschemata in der vorstehenden Darlegung vielleicht etwas verworren erscheint, so wird sie sich der Leser leicht durch eine Tabelle klar machen können, in der sich dann noch manche interessante Beziehungen ergeben werden.

II.

Idealfiguren nach der Apollogruppe.

Für die Jahre 1504—7 fällt also ein helles Licht auf Dürers Proportionsstudien. Wir haben nun die Stellung der besprochenen Gruppe und ihres Schemas in Dürers Werk zu untersuchen: ob und wie es sich vorbereitet, und wie die Entwickelung weiter geht. Die Frage nach dieser weiteren Entwickelung ist einfacher zu beantworten, ihr wenden wir uns deshalb zunächst zu.

[24]) Der Kopf hängt wohl mit der Wiener Zeichnung, Schönbrunner und Meder 234, zusammen.

Digitized by Google



Digitized by Google



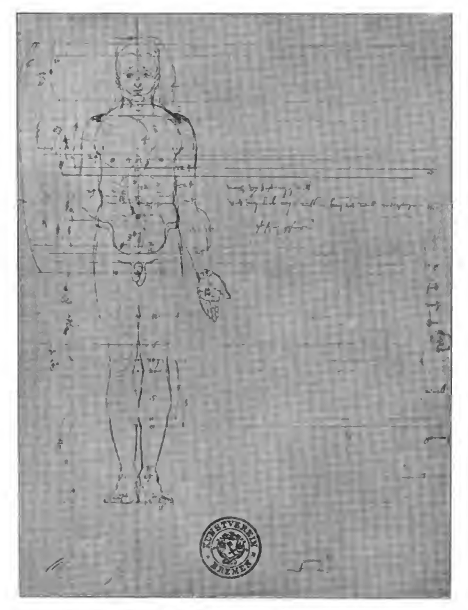
Eva, Gemälde im Prado, Madrid.

Digitized by Google

A.

Proportionszeichnungen.

Das Ende der Entwickelung von Dürers Proportionsstudien — und zwar nicht nur das historische Ende, sondern der innere Abschluss — ist in aller Deutlichkeit und Ausführlichkeit festgelegt durch seine Proportionslehre vom Jahr 1528.



Konstruierte Figur, 1513 (Bremen, L. 120).

Die Bremer Zeichnung.

Zwischen der Proportionslehre und der Apollogruppe steht zunächst die sehr sorgfältige und ausführliche Zeichnung von 1513 in Bremen (Lippm. II 119/20). Wir brauchen darüber

Digitized by Google

nicht viel zu disputieren: das Datum steht da, und die zahlreichen Maasse sind von Dürer selbst, mit Hilfe von Klammern, beigeschrieben. Nicht ohne Weiteres klar ist jedoch der Vermerk „dy treij leng sind noch der regell gemacht"; es ist unter Regel wohl eine stetige Proportion gemeint.[25]) Damit käme zu der bisherigen (auf Vitruv zurückgehenden) Berechnung, lediglich nach Körperbruchteilen, ein ganz neues Prinzip hinzu.

Im übrigen giebt die Zeichnung eine nun schon ganz konsequente — man möchte sagen übertriebene — Durchführung des Konstruktionsideals, auf das bereits die vorhin von uns beobachtete Entwickelung innerhalb der Apollogruppe hinzustreben begonnen hatte: aus jenem figuralen, dem Apoll vom Belvedere angepassten, durch Zufälligkeiten bedingten Schema mit seinen Zirkelschlägen und Konturkreisen ist ein, wenn man will, mehr wissenschaftliches Koordinatensystem geworden, eine Entfernungsangabe der wichtigeren Punkte im Körper, bis auf die kleinsten Maasse ausgearbeitet; der Kontur als solcher ist nicht mehr berücksichtigt. Dasselbe Prinzip finden wir denn auch in der Proportionslehre.[26]) Auf der Kurve dieser Entwickelung steht die Bremer Zeichnung von 1513 der Proportionslehre wesentlich näher als der Apollogruppe. Von dieser Abwandlung und konsequenten Durchführung des Prinzips abgesehen, sind die Grundmaasse der Proportionierung hier noch dieselben wie 1504,[27]) doch sind sie nicht mehr in jenem einfachen Schema dargestellt, sondern in einem fast verwirrenden Distanzennetz aufgegangen.[28])

Die Zeichnungen des Londoner Manuskripts.

Zwischen dieser Bremer Zeichnung und der Apollogruppe, also zwischen 1513 und 1507, stehen zwei nicht datierte Studien in dem Londoner Manuskript, durch die sich die Kette der Entwickelung schliesst.[29]) Hier haben wir noch nicht jene zahllosen, den Körper überspinnenden senkrechten und wagrechten Entfernungsangaben, sondern wenige Hauptlinien, die meist aus dem Apolloschema der letzten Formulierung leicht abzuleiten sind. Die Grundmaasse sind noch

---

[25]) Das hat Lange bereits vermutet: es sind dieselben Körperteile, für die in der Proportionslehre die stetige Proportion empfohlen wird, wie Lange mit Recht anführt; freilich trifft die Proportion hier nicht zu, doch glaube ich auch, dass es sich um etwas ähnliches handelt.

[26]) Am Ende des III. Buchs der Proportionslehre sagt er ausdrücklich: „Dann die menschlich gestalt kan nit mit richtscheyten oder zirckelen umbzogen werden / aber von puncten zu puncten werde die gezogen wie for gemelt" und ebenso: „ . . . was seltzamer linien all ding bedarff / die man durch kein regel zihen kan / allein von puncten zu puncten gezogen muss werden" — also eine deutliche Absage an sein ursprüngliches Verfahren, die „seltsamen Linien" unmittelbar mit dem Zirkel zu konstruieren. Für den Kontur soll man sich an die Natur halten — er hat eingesehen, dass dessen Ondulation zu weich, zu irrational ist: wer eine Figur nach der Proportionslehre zeichnen will, „der selb stel alsdann ein menschen für sich der zu derselben mass beyleufftig tüglich sey / Darnach zieh er dann die eussern linien so vil er kan unnd verstet". Demnach mag er damals wohl seine früheren Konstruktionen, wie etwa das Berliner Blatt, mit eigentümlichen Gefühlen betrachtet haben.

[27]) Kopf $^1/_8$, Gesicht $^1/_{10}$; vom Scheitel bis zum oberen Brustrand $^1/_6$, bis zu den Brustwarzen $^1/_4$, Schulterbreite $^1/_4$. Die Maasse des Brustquadrats (das als solches nicht mehr vorhanden ist) sind schon etwas alteriert: der untere Rand der Brust liegt noch $^1/_3$ vom Scheitel, doch ist ihre Breite unten etwas geringer, oben etwas grösser als $^1/_6$. Die Oberschenkel auf der Mittelhorizontale des Körpers noch je $^1/_{10}$ breit, doch ohne Zwischenraum.

[28]) In der Proportionslehre hat er zur Vermeidung dieses verwirrenden Eindrucks die Dimensionen getrennt und jede an einer besonderen Figur dargestellt.

[29]) Reproduktion bei Conway, Literary remains of A. D., Cambridge 1889, S. 234. Auch bei Lange a. a. O. — Die übrigen von Conway abgebildeten Konstruktionszeichnungen aus dem Londoner Manuskript stehen bereits unter dem Zeichen der Proportionslehre. Von ihnen unterscheidet Conway die Gruppe, zu der unsere Konstruktionen gehören; zwei (von ihm nicht abgebildete) Zeichnungen dieser Gruppe sind datiert, 1508 und 9. — Ich kenne das Manuskript leider nicht aus eigener Anschauung.

Digitized by Google

dieselben wie dort.[30]) Doch unterscheidet sich die Konstruktion von der früheren durch die bereits absolut schematische, kerzengerade Stellung des Körpers, und durch das Zurückdrängen des Figuralen in dem Schema; z. B. ist die Höhe und Breite der Brust des Mannes noch $1/6$ wie dort; während aber bei der früheren schiefen Stellung der Brust diese Maasse in ein seitlich verschobenes Quadrat gefasst werden mussten, genügte jetzt die blosse Abmessung der Entfernungen: die untere Seite des Quadrats ist gar nicht mehr gezeichnet. Übrigens wird man die vermittelnde Stellung dieser Zeichnungen zwischen dem figuralen Schema der Apollogruppe und dem systematischen Messverfahren der Bremer Zeichnung aus den Abbildungen schneller und deutlicher erkennen, als in einer umständlichen Beschreibung.

Die stetige Proportion scheint bei diesen beiden Figuren bereits angewendet zu sein: durch Halbierung, wie früher, lassen sich die Kniee beim Mann gar nicht, bei der Frau nur dann konstruieren, wenn man eine grosse Ungenauigkeit annimmt; die stetige Proportion trifft dagegen beide Male ziemlich genau zu, auf dieselben Teile, für die sie in der Proportionslehre von 1528 vorgeschlagen ist: Rumpfhöhe („Halsgrüblein" bis „End der Hüft") zur Länge des Oberschenkels (von da bis zum unteren Rand der Kniee) wie dieser zum Unterschenkel (bis zum unteren Ende des Schienbeins).

Das Dresdener Skizzenbuch.

Die genannten Zeichnungen, in London und Bremen, zeigen uns die allmähliche Entwickelung der Dürer'schen Proportionsschemata von der frühen Apollogruppe bis zur Proportionslehre von 1528. Wir haben die Blätter als besonders charakteristische (und zugleich bekannte) ausgewählt: aus dieser späteren Zeit sind zahlreiche Konstruktionszeichnungen erhalten, die wir jedoch nicht einzeln besprechen, wie im vorigen Abschnitt, um unsere Abhandlung nicht unnütz zu belasten: sie zeigen zwar die Entwicklung der Proportionsstudien im Detail, bringen aber keine wesentlichen Züge mehr in das Gesamtbild des Künstlers. Auch wird sich jeder, der Dürers Proportionsstudien als solchen ein lebhafteres Interesse entgegenbringt, in diesen Blättern bald zurechtfinden: das Prinzip ist deutlich und die Einzelheiten sind meist beigeschrieben. Zudem dürfen wir einer eingehenden Darstellung dieses ganzen Gebiets von anderer Seite entgegensehen.

Der angedeutete Übergang vom Schema der Apollogruppe zu dem System der Proportionslehre lässt sich in zahlreichen Beispielen in dem Dresdener Dürercodex studieren.

Neben einigen früheren Figuren, die noch der Apollogruppe nahestehen[31]), finden sich

---

[30]) Wie früher, so ist auch hier beim Mann die Brust $1/6$ hoch und breit, der obere Brustrand $1/8$ vom Scheitel, der Rand der Brustmuskeln $1/30$ unter der oberen Quadratseite, die Hüften durch ein Trapez konstruiert, das $1/6$ hoch ist, oben $1/6$, unten $1/5$ breit; bei der Frau das Rechteck für die Brust aus $1/5$ und $1/8$, darin noch zwei Zirkelschläge, der Nabel auf $2/5$ der Körperlänge, wie bei den späteren weiblichen Figuren der Apollogruppe. Neu ist, dass die Rumpfbreite rechts und links von zwei durchgehenden Senkrechten ($1/5$ von einander) angegeben ist, der kerzengeraden Haltung entsprechend. — Der Kopf beim Mann in der üblichen Art, $1/8$ hoch, das Gesicht $1/10$, dann dreigeteilt. Bei der Frau dagegen ein sonst nicht vorkommendes Experiment: der Kopf ist in einen Kreis gebracht (dessen Durchmesser $1/8$) und scheint dann durch drei Parallele in vier gleiche Teile zerlegt zu sein. (Das stimmt freilich nicht ganz genau, die vitruvischen Maasse jedoch, $1/8$ und $1/10$, noch weniger, ebensowenig das spätere weibliche Kopfschema der Proportionslehre.) — Die Maasse sind auf beiden Figuren z. T. beigeschrieben.

[31]) Eine weibliche Figur noch der Eva des Kupferstichs entsprechend, eine andere der Berliner Figur ähnlich. Dann, etwa 1507/8, eine Konstruktion ähnlich der vorhin genannten Londoner (Phot. Taf. 28), schon in schematischer Haltung, aber die Konstruktion noch figural, die Maasse im Anschluss an die letzten weiblichen Konstruktionen der Apollogruppe (beigeschrieben, aber ungenau gemessen, wie denn die ganze Zeichnung sehr flüchtig ist, zur Informierung gezeichnet, nicht zur Parade; ebenso z. B. die weibliche Profilfigur, Phot. Taf. 31).

Digitized by Google

besonders zahlreiche aus der Zeit um 1513. Damals scheint er sich mit besonderer Energie auf die Proportionsstudien geworfen zu haben, wenigstens nach den erhaltenen Zeichnungen zu urteilen. Aus gleicher Zeit stammen ja auch Ansätze zur schriftlichen Ausführung, Dispositionen, Entwürfe zur Vorrede u. dgl. Die Reihe der grossen, seine Arbeitszeit stark beanspruchenden Gemälde schliesst 1511, und auch anderes schloss er damals ab. Nun ging er mit Nachdruck an die Proportionsstudien, hoffte wohl, bald damit zu Ende zu kommen.

Die Dresdener Blätter zeigen uns, dass es sich damals um eine Wiederaufnahme der Studien handelte: in manchen Punkten knüpft Dürer nicht an die Zeichnungen der unmittelbar vorhergehenden Stufe (wie z. B. die vorhin geschilderte des Londoner Manuskripts), sondern an das Schema der Apollogruppe an; doch setzt auch diese Wiederaufnahme der weiter zurückliegenden Studien die inzwischen eingetretene Entwickelung voraus. Er nimmt seine frühere Konstruktionsfigur, den Adam, wieder vor[32]): das sehen wir auf einem Blatt von 1512, reproduziert auf der 1. Tafel der Soldanschen Photographieen, wo freilich wieder die im Original eingeritzten Linien nicht zu sehen sind: die Hauptkörperlinie, das Brustquadrat; die Kreisbogen für die Kniee fehlen natürlich. — Ein weiteres Blatt (1513, mit anderer Tinte, datiert) giebt eine Variation des Appolloschemas, noch mit Kreisen, auch der Kreis um den Nabel ist gezogen; andererseits ist die Haltung kerzengerade, die Kniee sind durch eine Horizontale gefunden. — Dann finden sich zwei besonders sorgfältige Figuren von 1513, zweiseitig: auf der einen Seite konstruiert, die Figuren dann durchgezeichnet und braun getönt, der Hintergrund grün (bei Soldan, Tafel 2, die Durchzeichnung der einen Figur). Die Konstruktion, ebenfalls z. T. nur geritzt, ist ähnlich dem Apolloschema. Wir finden hier schon die Armhaltung, die dann dauernd bleibt: der eine lang ausgestreckt, um alle Maasse daran zeigen zu können, der andere, als zur Demonstration nicht nötig, auf den Rücken gelegt; doch stehen die Beine noch in Schrittstellung. Beide Figuren geben schon, wie die Unterschrift sagt, „zweyerley proporczn dick und dün" — einer der ersten Versuche in dieser Richtung: der bis jetzt einheitliche Kanon beginnt sich zu zersplittern. — Es folgt ein weiteres Blatt von 1513 (mit dem Vermerk „den beschreib, der ist der pesser"; Soldan Tafel 5) nun auch mit der schematischen Beinhaltung, die seitdem stets wiederkehrt; hier finden wir schon das Prinzip der Proportionslehre, zahlreiche horizontale und vertikale Entfernungsangaben.

Wie als Abschluss dieser Reihe zeigt sich dann die Bremer Zeichnung von 1513: mit der nun gefundenen befriedigenden Haltung der Arme und Beine, mit der neuen Art der Konstruktion, lediglich Bestimmung der wichtigen Punkte, klar und fast ganz konsequent durchgeführt.

Zur Proportionslehre.

Eine eingehende Behandlung der Proportionslehre gehört natürlich nicht hierher. Ihr Inhalt im allgemeinen ist ja bekannt und das Detail ist leicht zugänglich, da sie wohldisponiert und klar ausgearbeitet ist. Und wir interessieren uns hier nicht für Dürers Proportionsstudien an sich, sondern nur für ihr Hineinspielen in sein künstlerisches Schaffen. Daher nur einige Bemerkungen über die Stellung der Proportionslehre zu dem was wir bis jetzt gefunden haben.

[32]) Aus dieser Zeit stammen wohl auch die Eintragungen auf dem Bein des Wiener Adam, die ja dessen sonstigem, auf früherer Stufe stehenden (auch in Einritzung völlig erhaltenen) Konstruktionssystem widersprechen, vgl. Anm. 10.

Digitized by Google

Wir sahen, dass in der Bremer Zeichnung von 1513 das Prinzip der Proportionslehre schon durchgeführt ist. Man könnte sich wundern, dass nach dem vorhergehenden Jahrzehnt beständiger Umwandlung und Durcharbeitung des Schemas nun, in den folgenden 15 Jahren, das Prinzip nicht mehr verändert wird; oder, wenn Dürer mit diesem Prinzip von 1513 zufrieden war, weshalb das Buch erst 1528[33]) fertig wurde. Es war eben noch sehr viel zu thun, bis das Buch erscheinen konnte; bei weitläufigen Arbeiten, die mit umfangreichen Erhebungen verbunden sind, ist bekanntlich das Prinzip viel eher da als seine restlose Durchführung. Jetzt handelte es sich noch um die Vervollkommnung der Proportionen (auf der Bremer Zeichnung z. B. gefallen ihm laut Aufschrift die Beine nicht). Weiter handelte es sich um die systematische Darstellung der Proportionen, nach Körperbruchteilen im 1. Buch, nach dem von Leon Battista Alberti übernommenen Messstab im 2. Buch.[34]) Ferner um die Aufstellung verschiedener, bis ins Detail durchgeführter Typen nach Kopflängen. Endlich — und das hat ihm wohl am meisten Mühe gekostet — um Konstruktionen zur Übertragung der Maasse bei bestimmten Veränderungen der Normalstellung: Beugung, Wendung, Verkürzung (namentlich im 4. Buch).

Zuweilen mochten die Arbeiten an der Proportionslehre zurückgedrängt werden durch andere theoretische Studien. Die Perspective und die Befestigungslehre erschienen ja noch vor der Proportionslehre. Daneben lief manches, was nicht mehr vollendet wurde, Studien über Pferdeproportion u. a.

Unter jenen weiteren Arbeiten an der Proportionslehre erregt wohl das grösste Interesse, nach unserer Kenntnis der früheren Entwickelung, die Aufstellung verschiedener Typen, nach Kopflängen. Bis 1513 fanden wir ja immer nur Ein Schema, nicht mehrere gleichberechtigte nebeneinander, und dies eine Schema stets von 8 Kopflängen, wie Vitruv vorschreibt. Dürer ist da also anderer Ansicht geworden; bei seinen mühevollen und langwierigen Versuchen hat er erkannt, dass die von ihm empirisch ermittelten Proportionen keine kanonische Geltung beanspruchen dürfen. In Italien hatte sich sein Horizont erweitert, er hatte gesehen, dass man dort noch ganz andere Prinzipien kannte und ausarbeitete als Vitruv sie andeutet. So kam es schliesslich dahin, dass in seinem Buch der vorher befolgte Eine Kanon gleichsam zersprengt ist. Er will garnicht mehr den absolut schönen Menschen geben, nach geheimnisvollen Proportionen von gesetzmässigem Zusammenhang, sondern nur die durch zahlreiche Messungen empirisch gefundenen Durchschnittsmaasse eines Mannes oder Weibes von 7, 8, 9, 10 Kopflängen.[35]) Dieser Verzicht auf Eine absolut schöne Figur, die damit verbundene ästhetische Anschauung, giebt sich in verschiedenen Äusserungen zu erkennen, die Lange zusammengestellt hat.[36]) So fehlt

[33]) Das 1. Buch war schon 1523 im wesentlichen vollendet, wie das Dresdener Manuskript zeigt.

[34]) Die Messung nach Körperbruchteilen ist das frühere Verfahren, wie sich aus der ganzen Geschichte von Dürers Proportionsstudien ergiebt. Lange hält das Verfahren des 2. Buchs für früher.

[35]) Immerhin hat doch der nach Vitruv proportionierte Körper den Vorrang, er ist nicht mit einem herabmindernden Adjektivum eingeführt, wie etwa der vorhergehende von 7 Kopflängen „ein dicker bäurischer Mann"; der von 10 Kopflängen „ein langer dünner Mann". Die genaueren Maassangaben für die Einzelgliederung des Kopfes, der Hand, des Fusses, am Ende des Buchs, beziehen sich auf den Mann von 8 Kopflängen. (Beim Kopf ist auch die Möglichkeit dargestellt, ihn auf $^1/_7$ der Körperlänge zu vergrössern, jedoch nur durch eine Veränderung des Schädelkonturs, während die Gesichtsteile gleich bleiben sollen).

[36]) Zeitschr. f. bild. K. X 233—5; 255. — Ob man aus diesen Äusserungen als Quintessenz das „ästhetische Glaubensbekenntnis" Dürers ableiten darf, das scheint mir nicht ganz sicher, denn eine ganze Anzahl ebenso echter und deutlicher Äusserungen Dürers lautet doch gerade entgegengesetzt. Mit dem leitenden Gedanken Langes, dass in Dürers Anschauung ein Wechsel eingetreten sei, dass er von der ursprünglichen Idee einer vollkommenen, in Einem Kanon zu beschliessenden Schönheit abgekommen sei zu empirisch gefundenen, aus Modellmessungen berechneten Durchschnittsmaassen — damit stimmen wir völlig

Digitized by Google

dem Buche auch der prophetisch-diktatorische Charakter, er betont nachdrücklich, man könne auch andere Maasse aufstellen; er giebt sein Werk nur als einen Versuch, den er lediglich in Ermangelung anderer Schriften, und wegen der grossen Wichtigkeit für die Kunstjünger, herausgebe; er werde gern zurücktreten, wenn sich etwas besseres zeige, wenn einer der grossen (italienischen) Meister seine von Gott empfangene Gabe veröffentlichen wolle.

B.

Andere Idealfiguren.

Seit dem Kupferstich der vier Hexen, von 1497, finden wir in Dürers Werk eine dichte Reihe nackter Idealfiguren, in Kupferstichen und sorgfältig ausgeführten Handzeichnungen. Davon bilden jene von 1504 bis 1507 entstandenen Idealfiguren die im Eingang besprochene Gruppe, deren Entwicklung zwischen dem Adam des Kupferstichs von 1504 und des Gemäldes von 1507 verläuft. Zeitlich schliesst sich an diese Reihe noch die Lucretia von 1508;[37]) danach aber finden sich aus der ganzen späteren Zeit keine sorgfältig gearbeiteten nackten Idealfiguren mehr.

Die Lucretia.

Die Lucretia ist nicht konstruiert: es finden sich keine regelmässigen Abmessungen, auch ist der Körper seitlich verschoben und teilweise von unten gesehen. Dass Dürer sein Proportionsschema hier nicht anwendete, erklärt sich wohl in erster Linie durch eine gute, aus Venedig stammende Modellzeichnung. Nachdem er in Venedig, wie wir sehen werden, neue Gesichtspunkte für die Figurenkonstruktion bekommen hatte, mochte ihm sein Schema entwickelungsbedürftig, eine gute Aktstudie jedenfalls auch nicht zu verachten scheinen. (Die Tafeln mit Adam und Eva blieben lange Jahre in der Werkstatt stehen.) Kleinere, in den nächsten Jahren entstandene Figuren lassen sich auf eine noch vorhandene Modellzeichnung zurückführen.

Flüchtige Zeichnungen.

Aus der späteren Zeit finden sich, wie gesagt, keine sorgfältig ausgeführten Idealfiguren mehr, also auch keine Konstruktionen. Die Idealfiguren in den Zeichnungen dieser Zeit — soweit es sich nicht um ausgesprochene Proportionsstudien handelt — sind durchweg flüchtig hingeworfen und demgemäss nicht konstruiert. Dahin gehören die Gruppen nackter Figuren,

---

überein, wenn wir auch in dem Aufbau der Einzelheiten meist anderer Ansicht sind. Nur möchten wir glauben, dass Lange Dürers Anschauungen aus seinen Schriften etwas zu rein, zu systematisch herausgearbeitet hat, d. h. dass es bei Dürer auch 1528 noch keineswegs zu einer Abklärung der entgegenstehenden Gedankenreihen, zur Überwindung der einen durch die andere, zur völligen Absage an den Gedanken kanonischer Schönheit gekommen ist: das beweist das Buch selbst mit den mancherlei Ausserungen (vgl. Anm. 3) sowie seine künstlerische Praxis: bis in die zwanziger Jahre hinein finden wir konstruierte Gemälde.

[37]) Das Münchener Gemälde ist datiert 1518, die Zeichnung dazu (Albertina) 1508 Damals hat er auch die Figur schon auf die Tafel gebracht, wie die Formempfindung und namentlich die übermässige Schlankheit beweist. Um 1507/8 geht Dürers Streben, wie wir schon bei den weiblichen Figuren der Apollogruppe sahen, auf möglichst schlanke Proportionen. Wäre das Gemälde erst 1518 begonnen, so würde die Figur, bei sonst engem Anschluss an die Linien der Zeichnung, kürzer, gedrungener aussehen: wir haben mehrere Analogien: Veränderung der Proportionierung nach seinem jeweiligen Ideal bei sonst engem formalem Anschluss an frühere Zeichnungen. Die Tafel blieb in Ermangelung von Arbeitszeit unvollendet stehen, und wurde erst 10 Jahre später für den Erwerb fertig gemalt, zu einer Zeit wo er kaum mehr Geschmack daran gefunden haben wird.

Digitized by Google

Lippmann II 174, 194, 195. Modellstudien (Lippm. I 92, II 138, 156, vergl. die Abbildung S. 2) sind von derartigen Idealfiguren leicht zu unterscheiden.

Zuweilen findet man in solchen Skizzen eine grosse Regelmässigkeit, aber sie beruht auf Gewöhnung, nicht auf Konstruktion: bei der Prüfung mit dem Zirkel findet man, dass die Maasse doch alle ungenau sind. Eine analoge Erscheinung werden wir bei Untersuchung der Köpfe finden: genaue Konstruktion nur bei sorgfältig gearbeiteten Werken.

Überblick.

Für diese spätere Zeit, seit 1507, giebt also das uns vorliegende Material ein ganz anderes Bild als es die Apollogruppe bot: einerseits zahlreiche Proportionszeichnungen (die uns die Weiterbildung des Apolloschemas, dann die nachdrückliche Wiederaufnahme der Studien um 1512/13, die Ausarbeitung des Materials zur Proportionslehre zeigen) — alle diese Blätter aber nur zum Studium, nicht als Kunstwerke gedacht; andererseits keine nach einem Proportionsschema ausgeführten Idealfiguren, überhaupt keine sorgfältig gearbeiteten nackten Figuren ausser der Lucretia von 1508. Dagegen werden wir aus derselben Zeit eine grosse Zahl konstruierter Idealköpfe finden. Das könnte auf den ersten Blick auffallend erscheinen.

Zunächst, bis etwa 1511, mochten jene grossen, mit so viel Aufwand von Zeit und Mühe gemalten Altartafeln die Ausführung derartiger unbestellter Idealfiguren zurückdrängen (wie ja auch die Vollendung der Lucretia). Dann aber um 1512/13 begann er, wie wir sahen, sein Proportionsschema umzuarbeiten, und mochte wohl, solange diese Studien im Fluss waren, keine Anwendung davon machen. An den Kopfmaassen dagegen — die ja viel einfacher sind und ausserdem durch Vitruv in der Hauptsache gegeben waren — ändert er seit dem Beginn seiner Proportionsstudien nichts wesentliches (ausser einer Variierung des weiblichen Idealkopfes in später Zeit): so mochte er denn sein Kopfschema stets für anwendbar halten.

III.

Die Idealfiguren vor der Apollogruppe.

Wichtiger für unsere Vorstellung von Dürer als Künstler, freilich auch weit schwieriger, ist die Untersuchung der zahlreichen vor 1504 entstandenen nackten Idealfiguren. Es handelt sich um die sorgfältig ausgeführte Zeichnung einer liegenden Frau (1501, Albertina) und sechs Kupferstiche: die Amymone (B. 71), die Eifersucht (B. 73), die vier Hexen (B. 75), den Traum des Doktors (B. 76), die grosse Fortuna (B. 77) und die kleine Fortuna (B. 78).

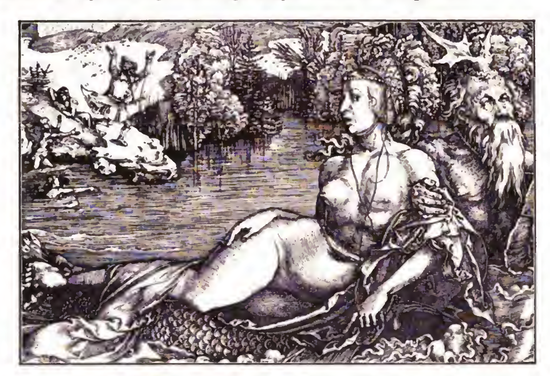
Über diese Sachen ist viel geschrieben worden. Im allgemeinen geht die Ansicht dahin, es seien diese Figuren Niederschläge der Proportionsstudien, wie Dürer sie seit 1494, seit seiner angeblichen ersten und folgenschweren Begegnung mit Jacopo de' Barbari betrieben habe. Doch hat sich bis jetzt Niemand des Näheren darüber ausgesprochen, wie denn eine dieser Figuren konstruiert sei oder wie sie mit dem vielgenannten „Kanon Barbaris" oder irgend eines anderen Künstlers zusammenhängen möchte.

Damit kreuzt sich eine andere Ansicht: es handle sich um Modellstudien.

Digitized by Google

Gegen beide Erklärungen habe ich mich in einer früheren Abhandlung gewandt: die Mehrzahl der Figuren erscheint in komplizierter Körperlage, mit mannigfachen Überschneidungen, Verschiebungen und Verkürzungen; die ganze Gruppe schien mir daher nicht konstruiert zu sein. Andererseits schloss ich aus dem eigentümlich kalten, unpersönlichen Charakter der Figuren, den unmöglichen Linien, in denen sie sich z. T. bewegen, dass es sich auch nicht um Modellstudien handeln könne, und nahm daher eine dritte Entstehungsweise an: dass Dürer sie gleichsam aus dem Kopf gearbeitet habe, ohne Konstruktion und ohne unmittelbares Modellstudium für die betreffende Figur als solche.

Nach sehr sorgfältiger und objektiver Prüfung glaube ich diese meine Ansicht für zwei der Figuren ändern zu müssen: sie sind konstruiert — wenn man es auch zunächst, wegen der sonderbaren Lage oder wegen der unregelmässigen Formen, für unmöglich hält.



Nicht konstruierte Figur („Amymone", B. 71; Ausschnitt).

A.

Die Wiener Zeichnung.

Ganz besonders merkwürdig ist die Körperlage der sogenannten Nymphe auf jener oft besprochenen Wiener Zeichnung von 1501. Dass es sich um ein Modellstudium handeln könne, ist durch diese Körperlage ausgeschlossen; ausserdem sind die Formen gänzlich leer, ohne jeden individuellen Zug. Trotzdem bezeichnet man das Blatt als Naturstudie, nach dem Vorgang Thausings[36]); die Aufschrift: „dz hab ich gfisyrt" legt man dementsprechend aus: visieren

[36]) Thausing setzt das Blatt als Naturstudie in Gegensatz zu den früheren (als Kopien nach Wolgemut). „Schon der ausdrückliche Zusatz, dass er diesen weiblichen Akt „gevisieret", d. h. (!) nach der Natur gezeichnet habe, lässt vermuten, dass

Digitized by Google

soll heissen nach der Natur zeichnen, was nie begründet wurde, dem damaligen Sprachgebrauch durchaus nicht entspricht.

Wegen jener Körperlage hatte ich geglaubt, bei dieser Figur nicht an eine Konstruktion denken zu dürfen. Indessen fiel es mir bei genauerer oft wiederholter Untersuchung auf, dass gerade das Eigentümliche der Körperstellung sich dadurch erklärt, dass der Künstler bestrebt war, alle Körperteile nach dem Prinzip der grössten Dimension zu zeigen: Kopf im Profil, Rumpf und Beine in Vorderansicht, alles genau in der Bildfläche ohne Verkürzung. Auch ist nichts verdeckt oder überschnitten. Man vergleiche damit die Amymone des Kupferstichs. (S. die beiden Abbildungen.)



Konstruktionsreste auf der Wiener Zeichnung von 1501 (Ausschnitt).

Ferner fiel mir auf, dass der Kopf $^1/_8$, das Gesicht $^1/_{10}$ der ungefähren Körperlänge beträgt, wie bei den späteren konstruierten Figuren.

Bei einer Prüfung des Originals in Wien fand ich dann die **Reste der vollständigen Konstruktion** von Dürers Hand.

---

ihm diese Art des Studiums damals noch nicht so gewöhnlich war". Stellung und Profil erinnern an die Dejanira und Amymone, „die Auffassung der Einzelformen mit allen ihren Zufälligkeiten ist aber eine ganz andere. Dürer lässt nur die Natur sprechen, soweit er sie versteht, aber keine Spur von einer konventionellen antikisierenden Formenschönheit." (Thausing I S. 234).

Digitized by Google

Die Linien der Konstruktion sind sehr zart und fein mit Silberstift gezeichnet, über der grünen Grundierung, unter der eigentlichen, ziemlich kräftigen (schwarzen und weissen) Zeichnung.[39])

Sehr deutlich zu sehen sind die Zirkelstiche zwischen denen diese Linien laufen; sie bildeten den Anfang der Konstruktion (ähnlich wie bei den anderen Konstruktionszeichnungen). Sie gehen durch die grüne Grundierung hindurch. Wenn man auf diese Zirkelstiche aufmerksam gemacht ist, so wird man sich vor dem Original wundern, dass sie noch nie bemerkt wurden (nach einem bekannten psychologischen Gesetz).

In Reproduktionen ist natürlich nichts zu erkennen, mit Ausnahme sehr schwacher Spuren von drei Linien; auch einen Teil der Zirkelstiche erkennt man auf der Reproduktion heraus. Wir haben auf unserer Abbildung die Konstruktionsreste eingetragen; die Zirkelstiche, der Deutlichkeit halber, mit einem kleinen Ring umgeben.

Wenn man nun die Maasse dieser Linien, die Entfernungen der Punkte nachprüft, so ergiebt sich ein recht genau konstruiertes, zusammenhängendes Schema von überraschender Ähnlichkeit mit dem Schema der Apollogruppe.

Die Körperlänge, von der wir bei der Apollogruppe ausgingen, ist ja hier nicht ohne Weiteres zu entnehmen. Trägt man jedoch die Kopfhöhe 8 mal, die Brusthöhe und -breite 6 mal, die Hüftbreite 5 mal ab, so kommt man stets auf dieselbe Länge, also, nach allen Analogien, die Körperlänge. Es liegt nahe, hier als Hauptkörperlinie einen Kreisbogen anzunehmen. Und in der That, wenn man, mit der Hälfte jener vermutlichen Körperlänge als Radius (um den auf unserer Abbildung durch ein Kreuz bezeichneten Punkt links oben), einen Kreis beschreibt, und vom Scheitel aus 6 mal $^1/_8$ abträgt, so kommt man genau auf den Zirkelstich in dem rechten Fuss.[40])

Der Kopf ist in ein Quadrat aus $^1/_8$ der Körperlänge hinein gezeichnet, das Gesicht $^1/_{10}$ hoch. (Diese Maasse durch 5 entsprechende Zirkelstiche angegeben.) Es folgt — wie bei der Eva des Kupferstichs, der frühesten weiblichen Figur der Apollogruppe — ein Quadrat aus $^1/_6$, für die Brust: dessen 4 Seiten und 4 Eckpunkte (Zirkelstiche) erhalten sind.

Durch den Fusspunkt dieses Quadrats läuft dann auch die obere Linie des Hüfttrapezes, die ebenso wie die untere und die Mittellinie erhalten ist, desgleichen die Zirkelstiche an den 4 Ecken und im Mittelpunkt der unteren Linie. Dies Trapez ist oben $^1/_6$, unten $^1/_5$ breit und $^1/_{10}$ hoch. Der Spalt liegt wieder $^1/_4$ unter dem Fusspunkt des Brustquadrats.

Auch die Knie sind ähnlich wie bei der Eva gefunden: sie liegen auf der Mitte zwischen Füssen und Hüften (d. h. unteren Ecken des Hüfttrapezes). Dürer zog zunächst — entsprechend jenen schrägen Beinlinien in dem Apolloschema — zwei schräge Linien

[39]) Wir haben die Linien genau so weit eingetragen, wie sie auf dem Original zu sehen sind, also mehrfach länger als das Schema erforderte; man ersieht daraus z. B., dass er von dem Brustquadrat zuerst die beiden aufrechten Linien zog, danach die Querlinien. — Die obere Hüftlinie ist links nicht mehr ganz sichtbar. Man sieht die Linien am Original deutlicher, wenn man sie spiegeln lässt, da sie ja aus Metall bestehen; ausserdem ist hie und da das Weiss etwas in die Vertiefung der scharf gezogenen Linien hineingelaufen, sodass die weissen Striche der Modellierung im Zug der Konstruktionslinien erweitert sind.

[40]) Wir haben diesen Kreisbogen nicht eingezeichnet, weil wir der Sache nicht ganz sicher sind, auch die Figur zu unübersichtlich würde; doch haben wir den Mittelpunkt und die sechs Abschnitte durch Kreuze angegeben, so dass man leicht nachmessen kann; einer der fünf Teilpunkte (am Hals) fällt mit einem noch sichtbaren Zirkelstich zusammen, ist daher durch einen Ring bezeichnet. — Dürer wird natürlich zunächst an einem geradlinigen Maassstab die Bruchteile abgemessen haben. Vielleicht könnte man in einigen Punkten am oberen Rand des Blattes Reste eines solchen Maassstabs vermuten, doch wäre er fragmentiert, da die Zeichnung dort beschnitten ist, ebenso wie unten und wohl auch rechts.

Digitized by Google

(in unserer Abbildung ergänzt) von den unteren Trapezecken nach dem Endpunkt der Körperlinie, halbierte die obere und fand so das rechte Knie; dann nahm er diese Hälfte in den Zirkel und trug sie 2 mal auf der unteren (längeren) Linie ab, fand so Knie und Fuss des linken Beins. Die entsprechenden Zirkelstiche sind erhalten.

Damit hätten wir die Hauptzüge des Apolloschemas wiedergefunden; ob darüber hinaus noch eine genauere Konstruktion im einzelnen anzunehmen ist, mag dahingestellt bleiben; ich halte es nicht für sehr wahrscheinlich.

Die eigentümliche Anordnung der Figur erklärt sich historisch: es ist eine zur Selbstbelehrung gemachte Verbesserung der nicht lange vorher entstandenen Figur der Amymone im Kupferstich, nach einem anderen Gesichtspunkt, ganz neu für die damalige deutsche Kunst: nach mathematischen Abmessungen. Daher die stolze Aufschrift: dz hab ich gfisyrt. 1501. A. D.

Daher auch die Abweichung von der früheren Figur: der Kopf in reinem Profil, genau in der Bildfläche, und ohne den Aufputz, sodass sein Umriss klar herauskommt, der Mund geschlossen. Auch der Rumpf steht genauer in der Bildfläche; die rechte Brust ladet weniger aus, da sie durch die eine Quadratseite begrenzt wird. Noch augenfälliger sind die Beine schematisiert: die Verkürzung ist weggefallen, die Lage ergiebt sich nicht mehr durch die Bequemlichkeit, sondern durch die beiden Beinlinien, die Überschneidung ist dadurch etwas verringert. Die rechte Hand gleitet, entsprechend, weiter hinunter. Das mehrfach überschneidende Tuch ist weggelassen.

Bei eingehender Betrachtung wird der Leser, wie ich glaube, unmittelbar fühlen, wie die Figur gleichsam in die Bildfläche hinein zurecht geschoben wurde, wie zwischen zwei Platten, und wie sich dann die Körpermaasse nach dem Schema streckten: so versteht man die eigentümlichen Eigenschaften dieses Blattes — dessen Urheber so reizende Figuren zeichnen konnte wie die Venus auf dem Delphin, von 1503.

B.

Die frühen Kupferstiche.

Die anderen frühen Idealfiguren weisen nicht so wie die Wiener Zeichnung auf Konstruktion hin.

Wir verglichen eben die Amymone mit der Zeichnung, fanden dort Verschiebungen und Überschneidungen, die in der konstruierten Wiederholung fehlen. Ich kann mir nicht denken wie diese Figur konstruiert sein sollte: ihre ganze Anlage spricht nicht dafür, und regelmässige Abmessungen lassen sich nicht finden.

Ebenso verhält es sich mit dem noch früheren Kupferstich der Vier Hexen von 1497. Die Körper sind sehr unregelmässig gebaut, auch die Hauptmaasse sind nicht proportioniert; die Kopfhöhe geht nicht in der Körperlänge auf. Auch stehen die Figuren nicht genau in der Richtung des Blattes. Man könnte hier vielleicht an Modellzeichnungen denken.

Auf einer noch früheren Stufe der Entwickelung steht die Kleine Fortuna, bei der ebenfalls wegen der Überschneidungen und Verkürzungen von Konstruktion nicht die Rede sein kann.[41])

---

[41]) Thausing setzte diesen Kupferstich „wenige Jahre vor 1503", als eine Art Probe für die Grosse Fortuna. Er ist vielmehr sehr früh entstanden, etwa in der Mitte der neunziger Jahre; die Mache erinnert stellenweise, z. B. im Arm, noch stark an Schongauer.

Digitized by Google

Die Venus im „Traum des Doktors“ ist im wesentlichen eine Wiederholung der von vorn gesehenen Hexe im Kupferstich von 1497; man wird das besonders deutlich sehen, wenn man ein Spiegelbild der Venus, etwa vermittelst einer Pause, neben den frühen Kupferstich legt. Kopf und Arme sind, der Scene entsprechend, anders gestellt, die Beine etwas mehr voreinander geschoben; die Zeichnung des Rumpfes mit allen Konturen und Einzelformen stimmt genau überein, doch ist in der späteren Figur die Behandlung weit kräftiger. Bei einem Künstler wie Michel Angelo würde man solche Übereinstimmung für Zufall halten, bei Dürer jedoch, unter dessen nackten Idealfiguren sich so viele Selbstkopien finden, ist sie beweiskräftig. — Diese Entstehungsart spricht nicht für Konstruktion: die Linien stimmen zu genau mit der früheren Figur. Dazu kommt die Stellung: der Körper ist nicht frontal gegeben, sondern in einer Dreiviertelstellung, die allein schon das Schema unmöglich macht. Nicht einmal der Kopt erscheint in reinem Profil, obwohl doch seine Stellung nahe daran grenzt. Endlich sind auch die Körpermaasse nicht regelmässig, stehen in keinem erkennbaren Verhältnis. Zu dem Apolloschema im besonderen finden sich keine Beziehungen. Aus einer Modellzeichnung ist die Figur auch nicht hervorgegangen, sondern sozusagen aus dem Kopf gearbeitet; da sie nun in gerader Haltung dasteht, im Vordergrund der Scene, und nur Kopf und Arm seitlich zu wenden brauchte wie die Eva des Kupferstichs, so müsste man also wohl erwarten, dass sie konstruiert wäre, wenn Dürer damals schon Proportionsstudien betrieben hätte. Der Kupferstich wird demnach, wie die Vier Hexen, vor dem Beginn der Proportionsstudien entstanden sein.

Weniger bestimmt lässt sich über den grossen figurenreichen Kupferstich, die „Eifersucht“, urteilen. Ein Maass lässt sich nicht herausfinden: die Figuren sind eben einfach aus fremden Kunstwerken übernommen.[12]) Und zwar sehr genau, Linie für Linie übernommen, wie man sich durch Vergleichungen überzeugen kann. So auch die Dejanira, die uns hier am meisten interessiert; der Kopf ist etwas höher gestellt, die Körperaxe etwas mehr gebogen als bei dem Vorbild, der Zeichnung nach Mantegna (da sie anders sitzt). Sonst stimmt das ganze Detail überraschend genau bis in die Einzelheiten hinein. Das spricht gegen die Annahme einer Konstruktion, ebenso die Überschneidungen. Verschiebungen, Verkürzungen finden sich jedoch, im Vergleich zur Amymone, nur wenige; auch sind die Abmessungen regelmässig. Wir halten es deshalb nicht für ausgeschlossen, dass diese eine Figur des Kupferstichs konstruiert sei, nach einem ähnlichen Schema wie das Wiener Blatt; doch bleibt es unwahrscheinlich.

C.

Die Grosse Fortuna.

Die Grosse Fortuna unterscheidet sich von den Idealfiguren aller früheren Kupferstiche durch ihre kerzengerade Haltung, ihre reine Profilstellung, das Fehlen jeder Verschiebung und Überschneidung. Diese Ausnahmestellung der letzten Figur gegenüber den vorausgehenden habe ich früher für Zufall gehalten, glaubte nicht an eine Konstruktion denken zu dürfen: wegen der Körperbildung, die hier dem damaligen nordischen Ideal bekanntlich in extremer Weise folgt, während bei der Eva von 1504 die wulstigen Konturen wesentlich abgeebbt sind; dies

[12]) Der Mann mit der Keule aus einer an Pollaiuolo erinnernden Zeichnung, die Dejanira aus einem Kupferstich Mantegnas, die andere Frau und das Kind aus dem Kupferstich des Orpheustodes.

Digitized by Google

führte ich auf den Eintritt der Proportionsstudien zurück. Die Beobachtung war richtig, die Begründung falsch: der starke Unterschied rührt vielmehr von der verschiedenen Stellung her, die hässlichen Ausbuchtungen des Körperprofils verschwinden eben bei der Vorderansicht.[43])

Die Formen würden sich vielleicht verändert haben, wenn er genaue Maasse von einem fremden Künstler übernommen hätte, doch standen ihm, wie wir sehen werden, nur die dürftigen Angaben Vitruvs zur Verfügung, die ganze Detailausarbeitung ist sein Werk, entspringt daher seiner jeweiligen Formauffassung. Der Eintritt der Proportionsstudien zeigt sich uns deshalb nicht in einem neuen Formenkanon, sondern nur in einer gleichsam geometrischen Fassung der alten Formen: in unverkürzter Stellung und abgezirkelten Maassen.

Ich glaube also, nach der sorgfältigsten Untersuchung (die ich mehrmals auf Grund meiner im Verlauf dieser Arbeit gewonnenen Erfahrungen wiederholt habe), dass die Grosse Fortuna nach einem vollständigen Proportionsschema konstruiert ist. Während jedoch sonst dasselbe Schema bei mehreren Figuren gleichmässig wiederkehrt und ausserdem durch eine Anzahl erhaltener Konstruktionszeichnungen gesichert ist, passt das hier anzunehmende Schema auf keine andere Figur (freilich kann auch keine in Betracht kommen, da wir nur diese eine Profilfigur haben). Auch finden wir keine Stütze durch eine erhaltene Konstruktionszeichnung.[44]) Nur eins lässt sich vergleichen: der Kopf stimmt mit der Konstruktion bei Adam und Eva überein, deren Köpfe ja auch in Profilstellung gegeben sind; wovon später.

Durch die Mitte des Körpers, vom Scheitel zur Sohle, geht senkrecht die uns bereits bekannte Hauptlinie, zu der rechts und links im Abstand von $^1/_8$ der Körperlänge Parallelen laufen. Diese drei Senkrechten bilden ein Netz mit mehreren, $^1/_6$ und $^1/_5$ voneinander abstehenden Horizontalen; auf ihnen liegen die Hauptpunkte des Körpers. Die Abstände dieser Hauptpunkte nun sind dieselben wie in der Apollogruppe; den Ursprung dieser bestimmten, stets wiederkehrenden Gruppe von Grundmaassen aus Vitruv wollen wir später wahrscheinlich machen. Es sind folgende (vgl. S. 62): Kopf $^1/_8$ der Körperlänge, Gesicht $^1/_{10}$, dann dreigeteilt; von oberem Brustrand bis Scheitel $^1/_6$, von Brustwarze bis Scheitel $^1/_4$; Spalt Körpermitte, Knie Beinmitte.

Von dem haarscharfen Zutreffen dieser Hauptmaasse wird sich der Leser schnell überzeugen, die Nachprüfung ist hier ja sehr einfach. Wir bringen keine Abbildung, weil wir glauben, dass über diese Hauptabmessungen hinaus auch die Einzelheiten konstruiert sind; wenn wir eine dementsprechende Abbildung gäben, so würde unser Buch gleich beim Durchblättern einen abschreckend phantastischen Eindruck machen. Nach unserer Überzeugung, die wir aber niemand aufdrängen wollen, ist fast der gesamte schwellende Kontur durch Kreisbogen gefunden, deren Radien aus $^1/_6$ (und $^1/_{12}$) oder $^1/_5$ (und $^1/_{10}$) bestehen, deren Zentren auf den Schnittpunkten des oben genannten Netzes liegen.

Diese unmittelbare Herstellung der Umrisslinien durch Kreise wäre hier wohl noch etwas kindlicher, unanatomischer, für unser Auge frappierender als bei den Konstruktionen der

[43]) So z. B. schon bei der Dejanira, während andererseits noch 1510/11 Profilkörper von ähnlich schwellender Bildung vorkommen wie die Grosse Fortuna. Aus den 7 Jahren dazwischen haben wir Idealfiguren nur in Vorderansicht. Am deutlichsten zeigen die vielen gleichzeitigen Figuren der Proportionslehre, wie das damalige Formenideal in der Seitenansicht viel deutlicher hervortritt als in der Vorderansicht.

[44]) Erst viel später kommen entsprechende Konstruktionen vor, so z. B. das vorhin schon einmal genannte Blatt des Dresdener Skizzenbuchs (vgl. die Soldansche Photographie, Taf. 31): die Anlage finden wir ähnlich wie sie sich uns für die Grosse Fortuna ergeben hat, nur mit dem Unterschied, dass in dem späteren Blatt, im Einklang mit der sonstigen Entwickelung, lediglich Längen- und Breitenmaasse gegeben sind, während bei der Grossen Fortuna darüber hinaus noch eine Konstruktion des Konturs durch Kreise anzunehmen ist.

Digitized by Google

Apollogruppe, die ja auch schon beträchtliches darin leisten. Die von uns beobachtete Entwickelung des Schemas, vom Geometrischen zum Zahlenmässigen, von der Konstruktion des Konturs zur Ermittelung der wichtigen Punkte, sie würde um eine Stufe nach unten hin vermehrt werden.

Wir hätten hier also eine ebenso sorgfältige und weitgehende Konstruktion, wie sie z. B. in der Berliner Zeichnung erhalten, bei dem Stich von 1504 anzunehmen ist; wenn wir auch eine Rekonstruktion all der Einzelheiten nicht geben zu dürfen glauben, so hoffen wir doch, der Leser werde sich durch Nachprüfen der Hauptabmessungen davon überzeugen, dass die Figur konstruiert ist;[45]) namentlich aber durch ein eindringliches Vertiefen in ihren künstlerischen Charakter: man wird da alle die Elemente finden, auf die wir bei den konstruierten Figuren mehrfach hingewiesen haben.

Überblick.

Unserer Ansicht nach sind also die frühen Kupferstiche mit nackten Figuren nicht konstruiert, ebensowenig wie sie als Modellzeichnungen aufgefasst werden dürfen; höchstens bei den Vier Hexen könnten Aktstudien zu Grunde liegen. Im „Traum des Doktors" erscheint die Venus in engem formalem Anschluss an eine der Hexen. Doch wird die „Amymone", nach der Stichelführung, noch vor der Venus entstanden sein. Die Reihe schliesst mit der „Eifersucht", die Dejanira darin in Umrissen und Einzelheiten kopiert nach Mantegna (Konstruktion nicht ganz ausgeschlossen).

Sicher konstruiert ist die Wiener Zeichnung und die Grosse Fortuna, bei jener die Konstruktion so gut wie ganz erhalten, bei dieser vorauszusetzen namentlich wegen des genauen Zutreffens der vitruvisch-dürerschen Grundmaasse. Beide geben die Formen zwar in dem damaligen nordischen Geschmack, aber in regelmässiger Proportionierung — derselben, die wir dann bei der Apollogruppe finden — und in strenger Vorder- oder Profilansicht, völlig freigelegt, ohne Verkürzungen oder Überschneidungen. Man beachte z. B., dass bei diesen beiden allein — ebenso wie bei der Apollogruppe — der Mund fest geschlossen ist, bei den anderen frühen Idealfiguren dagegen geöffnet, mehrfach sehr weit (ein Nachklang der Mantegnastudien): eine Bewegung, eine Veränderung der Maasse, die innerhalb eines Schemas nicht gut denkbar ist.

Demnach wäre die Wiener Zeichnung von 1501 die früheste uns erhaltene Konstruktionsfigur Dürers. Doch darf man wohl nicht annehmen, dass sie auch thatsächlich die frühste war: Dürer wird zuerst an der stehenden Figur eines Mannes sein Schema entwickelt haben;

[45]) Das viel erörterte Problem der Bedeutung und Veranlassung dieses Kupferstichs würde in ein etwas anderes Licht treten, wenn wir seine Konstruktion annehmen. Wir hätten dann eine bei Dürer öfters vorkommende Erscheinung, die für unsere Vorstellung von künstlerischer Produktion befremdend ist: dass nämlich zuerst eine ausgeprägte fertige Form da ist, und dann erst das Motiv durch Requisiten hinzugefügt wird. Das bekannte Beispiel dafür ist der Reiter in dem Kupferstich von 1513, wo wir ja eine seit Jahren studierte Proportionsfigur gleichsam ausstaffiert finden. In anderen Fällen sind die Figuren von fremden Kunstwerken übernommen, so namentlich in der „Eifersucht": die Unverständlichkeit der Szene, deren Erklärung schon so oft misslungen ist, entsteht hauptsächlich durch diese Verwendung fremder Figuren, die ursprünglich von ganz anderen Künstlern zu ganz anderen Zwecken konzipiert waren. Beim Adam des Kupferstichs und den verwandten Figuren kommt beides zusammen: die Proportionsstudien und die Entlehnung von der antiken Statue. Es handelt sich da, ebenso wie bei der Grossen Fortuna, nur um eine Art Existenzbild; eine derartige merkwürdige Entstehungsweise konnte also keine Unklarheit, wie bei der „Eifersucht", im Gefolge haben, wohl aber erklärt sie uns, zu einem grossen Teil wenigstens, den Anlass und die Art der Komposition.

Digitized by Google

immerhin ist es möglich, dass er hier, an der verbesserten Auflage der eigenen früheren Figur, seine neue Errungenschaft zum ersten Male ausführlich angewendet hat, daher auch die betonende Aufschrift: „dz hab ich gfisyrt".

Die nächste ausführliche Konstruktion, die Grosse Fortuna, um 1502/3 entstanden, schliesst sich nicht an eine frühere Figur an, ist keine Verbesserung, sondern unmittelbar und ausschliesslich aus dem Schema entstanden, daher kerzengerade und schematisch. Die dann folgende Gruppe von konstruierten Figuren entspringt wiederum aus einer Verbindung; die Haltung stammt vom belvederischen Apoll, die Maasse vom Schema.

Der Beginn der Proportionsstudien wäre danach etwa 1500/1 anzusetzen. Die Anregung dazu stammt bekanntlich von Jacopo de' Barbari. Dieser war 1500 in Nürnberg, die historische Unterlage wäre also gegeben: einer um 1500 anzunehmenden Begegnung entsprangen die ersten Studien, von denen uns die Wiener Zeichnung erhalten ist. Wir haben an anderer Stelle nachzuweisen gesucht, dass der rege künstlerische Austausch zwischen Dürer und Jacopo de' Barbari um 1503—5 anzusetzen ist. In der Geschichte der Proportionsstudien würde sich dieser lebhaftere Verkehr in der anscheinend besonders intensiven Arbeit[46]) zeigen, die wir an den Konstruktionen der Apollogruppe finden, jener dichten Reihe konstruierter Idealfiguren, die von 1504 bis etwa 1507 entstanden. Damals, bei dem Zusammensein in Wittenberg, mag Dürer von dem Venezianer auch die Zeichnung nach dem Apoll vom Belvedere erhalten haben, die er dann seinen Konstruktionen zu Grunde legte. Diese Figuren erscheinen deshalb nicht in gerader Stellung wie die lediglich aus dem Schema entstandene Fortuna, sondern in den Hüften ausgebogen, doch bleibt die Bewegung innerhalb der Bildfläche: ebenso wie bei der noch stärker gebogenen Wiener Figur erscheint der Körper in strenger Vorderansicht, der Kopf in strengem Profil. Erst bei der nachdrücklichen und systematischen Wiederaufnahme der Proportionsstudien um 1513 verschwindet dies Residuum völlig: seitdem haben wir es nur noch mit dem konsequenten System zu thun, der Körper dient nur noch zum Maassnehmen.

---

[46]) Mit Sicherheit können wir auf die grössere Intensität der Studien seit 1503/4 natürlich nicht schliessen, da wir nicht wissen, wie viel aus den vorhergehenden Jahren verloren ist.

Digitized by Google

Zweiter Teil.

Konstruierte Köpfe.

Unter Dürers Handzeichnungen befinden sich zwei merkwürdige Blätter, Köpfe, die als Porträts einer Toten gelten; das eine von 1519 (die Bezeichnung nebst Datum vielleicht von fremder Hand übergangen; Bremen, L. II 118), das andere von 1520 (London, L. III 270). (Vergl. Tafel VIII.)

Das erste zeigt einen etwas zurückgesunkenen Kopf von charakteristischen Zügen; am Hals sieht man ein Stück des Gewandes mit einem schmalen Pelzbesatz. Ob die porträtierte Frau tot ist oder nur schläft, das mögen Mediziner entscheiden.

Das Londoner Blatt von 1520 zeigt uns eine ganz ähnliche Erscheinung: dieselbe Zeichenweise, dieselbe Auffassung; dasselbe pelzgesäumte Gewand; auch manche Verwandtschaft in den Formen, namentlich in den schweren Augenlidern. Anderes dagegen gänzlich verschieden: namentlich die Entfernung von der Nase zum Mund, die dort (die Verkürzung mitberechnet) abnorm gering, hier sehr gross ist; alle Formen dort weich, hier hart und scharf, wie von Metall.

Es ist mir bei den wiederholten Vergleichungen dieser Köpfe wahrscheinlich ebenso ergangen wie manchem anderen Verehrer des Meisters: der Versuch, das Rätsel zu lösen, hat etwas in hohem Grade vexierendes. Schliesslich — und dies war der Ausgang für die ganze vorliegende Untersuchung — kam ich auf die Vermutung, der zweite Kopf könne konstruiert sein; und das bestätigte sich bei einer Nachprüfung mit dem Zirkel.

So erklärt sich der Sachverhalt ganz einfach: das erste Blatt ist nach der Natur gezeichnet, daher die eigentümliche Stellung, die unregelmässigen Formen, die Weichheit der Modellierung, das Porträthafte; beim zweiten Blatt ist das erste zu Grunde gelegt — daher die Gleichheit des Kostümfragments, der Anlage und des allgemeinen Eindrucks — diesmal jedoch der Kopf mit Zirkel und Richtscheit konstruiert: daher das Harte, Unpersönliche, Regelmässige und die strenge Vorderansicht ohne Drehung und Beugung.

Wir wollen indessen nicht analytisch vorgehen, die etwas verwickelte Materie nicht so wiedergeben, wie sie sich uns allmählich entwickelt hat — für die Lektüre als solche wäre das wohl angenehmer — sondern mit Rücksicht auf die Kürze, Übersichtlichkeit und damit auch Überzeugungskraft möglichst einfach darstellen, in der Gruppierung, wie sie sich chronologisch und inhaltlich ergiebt.

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google

Tafel VIII.



Konstruierter Kopf, 1520, London (Lippm. 270).



Kopfstudie nach der Natur, 1519, Bremen (Lippm. 118.)

Digitized by Google

I.

Die Köpfe in Dreiviertelstellung.

Wir betrachten zunächst die Werke vor der venezianischen Reise. Da finden wir leicht zwei grosse Gruppen von Köpfen, Idealköpfen natürlich, denn nur um die handelt es sich. Die erste zeigt Dreiviertelstellung, die zweite ein mehr oder weniger strenges Profil.

Was die erste Gruppe betrifft, so ist wohl ohne weiteres klar, dass bei so kompliziert gestellten Köpfen von einem eigentlichen Proportionsschema nicht die Rede sein kann, zumal bei einem Anfänger in dieser Materie. Doch zeigen sie eine gemeinsame Anlage und regelmässige Dispositionen. Ausserdem gehören sie chronologisch zusammen; später treten dann, im allgemeinen, die Profilköpfe an ihre Stelle.



Madonna mit der Meerkatze (B. 42, Ausschnitt).



Madonna mit der Heuschrecke (B. 44, Ausschnitt).

Es liegt deshalb nahe zu denken, dass diese Gruppe von Idealköpfen typischer Stellung und typischer Verhältnisse nicht unmittelbar auf Modellstudien beruht, sondern in typischem Verfahren auf die Kupferplatte gebracht wurde.

Man kommt mit folgender Annahme am besten aus: Dürer zog sich rasch, aus freier Hand, einen Bogen, in dem Sinne, wie ungefähr das Profil laufen sollte; auf diesem Bogen trug er durch 4 oder 5 Punkte 3 oder 4 gleiche Abschnitte ab, in die er dann die Hauptteile des Gesichts hineinzeichnete: Haar, Stirn, Nase, Untergesicht.[47])

In dieser Weise denke ich mir z. B. die Madonna mit der Meerkatze (B. 42) entstanden. Die übrigen Maasse sind offenbar willkürlich; es handelt sich überhaupt garnicht prinzipiell um Maasse, sondern nur um eine Hilfszeichnung, wie sie zu allen Zeiten dem Zeichner eines Idealkopfes nahe liegt; weshalb solche denn auch stets regelmässige Züge aufweisen, ohne doch auf einem eigentlichen Proportionsschema zu beruhen.

[47]) Es ist möglich, aber nicht wahrscheinlich, dass er diesen Bogen mit dem Zirkel schlug; dann läge aber der Mittelpunkt ausserhalb des Kopfs, und der Radius stünde in keiner Beziehung zur Grösse des Kopfs.

Digitized by Google

Da wir den Verlauf jenes Bogens willkürlich annehmen, so kann natürlich die Gleichheit der vier Abschnitte nichts beweisen. Das ändert sich jedoch, wenn wir bei den anderen Idealköpfen dieser Zeit dieselben Gesichtsabschnitte auf einem ebenso laufenden Bogen wiederum gleich finden.

So scheint es bei der Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), wenigstens erklären sich so die regelmässigen Verhältnisse glatter als wenn man sie auf einer Geraden misst. Deutlich ist es dann bei der Bäuerin (B. 83), der kleinen Reiterin (B. 82); ferner bei der Madonna mit den vielen Tieren (Zeichnung, Albertina 109). Vielleicht ist es auch noch anzunehmen, aber weniger sicher, bei der Madonna mit Engeln (Holzschnitt, B. 100), der Magdalena (H., B. 121), den Vier Hexen (B. 75) und dem Fahnenträger (B. 87, der Haaransatz nicht deutlich).



Madonna, Brit. Mus. (L. 229, Ausschnitt).

Indessen, das alles bleibt Hypothese, und wir wollen nicht etwa durch eine feste Behauptung in dieser schwer zu entscheidenden Frage die andern — unseres Erachtens sicheren — Resultate gefährden. Eins dagegen können wir mit Bestimmtheit sagen, dass hier noch kein Proportionsschema vorliegt: dazu ist die Mehrzahl der Maasse zu willkürlich, die Stellung zu schwierig, die Verschiebungen und Verkürzungen zu gross; insbesondere fehlt die Beziehung zu Vitruv: dessen später stets befolgte Proportionierung des Gesichts zum Kopf wie $^1/_{10}$ zu $^1/_8$ ist hier deutlich ausgeschlossen.

Als ein Analogon dürfen wir vielleicht noch die interessante Londoner Zeichnung von 1503 (L. III 229; vgl. die Abbildung) anführen. Die roten geometrischen Linien regeln die Hauptabmessungen der Köpfe.[49]) Wir finden in dem Madonnenkopf die Abschnitte auf einem Bogen abgetragen, wie wir es für die erwähnte Gruppe vorgeschlagen haben. Die Linien sind schnell gezeichnet, aus freier Hand, wie man namentlich an der senkrechten Hauptlinie erkennt (auf unserer Abbildung nur ein Stück zu sehen); also eine Hilfszeichnung zu praktischem Zweck, zu unterscheiden von jenen mit Zirkel und Richtscheit hergestellten Konstruktionen nackter Idealfiguren und strenger Profilköpfe.

[49]) Als Analogon, nicht als Argument, weil diese Zeichnung etwas später ist als die Gruppe jener frühen Madonnenköpfe. — Es ist selbstverständlich, dass Dürer, wenn er etwa 1520 einen Körper konstruierte, nicht ein Prinzip von 1504 anwandte: das System ist zu Einer Zeit dasselbe. Dagegen konnte er natürlich nicht, wenn er Köpfe in verschiedener Stellung brauchte, ein und dasselbe Schema benutzen. Das Profilschema liess sich bei Madonnen kaum anwenden. (Madonnenköpfe im Profil sind in Dürers Werk äusserst selten und dann durch ein besonderes Motiv begründet: so die Zeichnungen Lippm. IV 353 und 395, wo die Madonna das Kind an ihr Gesicht presst, und IV 443, wo sie nach der Seite gewendet das Kind hält.) Das Schema für den von vorn gesehenen Kopf hatte er damals noch nicht ausgebildet, so war es nur natürlich, dass er zu seinem schon früh üblichen Verfahren bei Madonnenköpfen griff, die Hauptmaasse auf einem Bogen abtrug; hier in etwas reicherer Ausführung als es dort wohl anzunehmen ist.

Digitized by Google

II.

Die Profilköpfe.

Wir kommen zu den Idealköpfen in Profil, wie sie in dichter Reihe vom Ende der neunziger Jahre bis zur venezianischen Reise erscheinen.

A.

Die nicht konstruierten.

Wie wir bereits bei der Untersuchung der Körper andeuteten, sind die früheren unter den Profilköpfen — Amymone, Dejanira, Hercules, Venus — nicht nach einem Schema konstruiert; schon wegen des geöffneten Mundes: durch eine solche Bewegung würde ja natürlich ein ausgebildetes Liniennetz zerrissen. Doch zeigen die Köpfe regelmässige Verhältnisse. Wie an den Körpern dieser Figuren viel Studium zu bemerken ist — man vergegenwärtige sich den Fortschritt in jenen Jahren — so hat sich Dürer natürlich auch um die Köpfe eifrig bemüht, hat versucht, sie regelmässiger zu gestalten. Er wird sich dabei vor Beginn des Zeichnens die Hauptpunkte in bestimmten Entfernungen angegeben haben — ähnlich jenen Madonnenköpfen; um ein eigentliches Proportionsschema jedoch kann es sich nicht handeln.

Bei der Amymone leuchtet das ohne weiteres ein: der Kopf ist noch nicht ganz in strenges Profil gestellt, der Mund weit geöffnet, der Schädel verschwindet unter allerhand Aufputz.

Bei der Venus sehen wir wenigstens deutlich den Umriss des Schädels; die Kopfstellung kommt dem reinen Profil nahe. Es lassen sich natürlich allerhand Maasse hineinbringen, z. B. in einen Kreis, der auch auf dem Schädelkontur herläuft; aber (abgesehen von dem Fehlen einer Analogie): wir brauchen dann Punkte, von denen Dürer sonst nicht ausgeht, wir können das Ohr nicht unterbringen, begreifen nicht, wie sich das Öffnen des Mundes mit dem Schema vertragen sollte, auch vermissen wir das vitruvische Verhältnis des Gesichts zum Kopf (wie auch des Kopfs zum Körper) — und von Dürer selbst wissen wir ja, dass er seinen „Anfang von Vitruv genommen" hat.

Bei der Dejanira finden wir zum ersten Mal ganz strenges Profil, der Umriss des Schädels ist zu sehen, die vitruvischen Maasse lassen sich annehmen (nicht mit Bestimmtheit, da ja nicht ohne weiteres klar ist, wie man die Körperlänge zu messen hat); der geöffnete Mund macht jedoch andererseits die Annahme einer Konstruktion zweifelhaft. Wir müssen also für diesen Kopf — ebenso wie bei der Untersuchung des Körpers — die Frage der Konstruktion unbeantwortet lassen.

B.

Die konstruierten.

Ganz anders liegt es bei der Grossen Fortuna und der Apollogruppe. Hier sind die Köpfe in scharfes Profil gestellt, und nach einem vollständigen und gleichmässig bleibenden Schema konstruiert, das von Vitruv ausgeht, und das noch in der Proportionslehre von 1528 fast genau so wiederkehrt.

Digitized by Google

Freilich gilt dies nicht von allen Figuren der Apollogruppe. Vielmehr sind hier die Köpfe mehrfach nur schnell hingesetzt, in Dreiviertelstellung, nicht konstruiert: es kam ihm bei diesen Zeichnungen hauptsächlich auf die Körpermaasse an, das feststehende Kopfschema interessierte ihn da nicht so sehr, durfte ihn nicht aufhalten. So ist auf der sonst sorgfältigen Durchzeichnung der Berliner Figur der Kopf bloss angedeutet und nicht von dem dunklen Ton umgeben wie der Körper. Die vitruvischen Grundmaasse — Kopf $^1/_8$, Gesicht $^1/_{10}$ und dreigeteilt — treffen da stets zu, jedoch nicht absolut genau: sie sind wohl z. T. nur nach dem Augenmaass angegeben.

Vollständiges Schema.

Genau konstruiert sind dagegen sechs Köpfe: der Grossen Fortuna, des Adam und der Eva (in der Lannaschen Zeichnung wie im Kupferstich) und des Apollo im Britischen Museum. Der Grund dafür ist, dass es sich hier um sorgfältig ausgeführte Figuren handelt, in Kupferstichen und in Zeichnungen die dicht vor der Übertragung auf die Kupferplatte stehen, wie ihre sehr genaue Durchführung zeigt: daher hat er sich hier die Zeit genommen, auch die Köpfe zu konstruieren.

Bei dem Londoner Apoll sind, worauf wir im ersten Teil schon aufmerksam machten, noch starke Reste von Dürers Konstruktion des Kopfes erhalten. Das Schema passt, wie wir hier besonders betonen müssen, mit Schärfe[49]) auf deutlich sichtbare und wichtige Punkte. Das ist ein wesentliches Moment, denn von ungefähr kann man ein solches Schema natürlich auf alle einigermassen regelmässig gebauten Profilköpfe stülpen, z. B. bei der Amymone und den verwandten frühen Figuren. Ehe man also das Schema zu früh datiert, bedenke man, dass es dort nicht genau passt, dass die Ansatzpunkte und -linien nicht scharf genug sind, dass die Proportionierung zur Körperlänge fehlt; und namentlich, wie wir schon mehrfach betonten, dass der dort weit geöffnete Mund in dem Schema keinen Platz fände. —

Der Kopf ist bei den genannten Figuren in ein Quadrat gebracht, das in genauer Beziehung zur übrigen Konstruktion steht: seine Seite beträgt $^1/_8$ der Körperlänge. Von diesem Quadrat ist durch eine Horizontale ein Rechteck abgeteilt mit $^1/_{10}$ der Körperlänge als Höhe, für das Gesicht, die Horizontale geht durch den Haaransatz. Zwei weitere Horizontalen teilen das Rechteck in drei gleiche Abschnitte, für Stirn, Nase, Untergesicht.

Diese drei Proportionierungen, Kopf $^1/_8$, Gesicht $^1/_{10}$, Gesichtsteile je $^1/_{30}$, sie decken sich mit Vitruvs Angaben; sie sind auch der feste Bestand des Schemas, der bis zuletzt bleibt: noch in der Proportionslehre von 1528 ist der Profilkopf ebenso angelegt.[50])

Doch bleibt mehreres übrig, wofür Vitruv nichts angiebt: die Stellung des Mundes, der Ohren, die Teilung von rechts nach links. Hier finden wir denn auch im Lauf der Jahrzehnte leichte Änderungen. Der Mund liegt in unserer Gruppe bei den Männern auf $^1/_3$, bei den Frauen auf $^1/_4$ des Untergesichts, später überall auf $^1/_4$. Ferner ist auf den Blättern vor

---

[49]) Bei der Lannaschen Zeichnung laufen, wie man sieht, die Haare etwas über das Quadrat hinaus; auf dem Adam des Kupferstichs sogar noch etwas mehr (vorn oben). Ich finde aber das sonstige Zutreffen des Schemas frappant genug, um diese Abweichung für unwesentlich zu halten, zumal bei den Haaren, wo er ja nicht eine scharfe Linie zeichnete, sondern einzelne Löckchen aneinandersetzte, so dass er die ursprüngliche, durchgezeichnete Grenzlinie leicht überschreiten konnte.

[50]) Eine grosse Zeichnung eines idealen Profilkopfs, Lippm. I 88, zeigt die eigentümlich abstrakte Art der konstruierten Werke. In der That sind auf der Rückseite die Linien der Konstruktion erhalten. Der Kopf gehört zu der frühen Gruppe; eben dahin gehört das Kopffragment der Berliner Sammlung (Lippm. I 70), dessen Schema man leicht ergänzen wird.

Digitized by Google

der venezianischen Reise (nicht nur bei diesen Profilköpfen) die Grenze zwischen Stirn und Nase höher angenommen als später: hier auf der Höhe der Augenbrauen, später auf der Höhe der oberen Augenlider.

Die Teilung des Kopfs der Breite nach in sechs gleiche Teile kehrt noch in der Proportionslehre im Wesentlichen wieder (für den männlichen Idealkopf). Ebenso, wie gesagt, die ganze Anlage — und die ist keineswegs selbstverständlich: Luca Pacioli z. B. konstruiert den Profilkopf wesentlich anders, durch ein Dreieck.

Unvollständiges Schema.

Bei zwei Profilköpfen aus jenen Jahren liegt das Schema gleichsam im Auszug zu Grunde: bei der Wiener Zeichnung einer liegenden Frau, 1501, und dem Adam, gleichfalls in Wien. Dürer hat da nicht das vollständige Quadrat mit horizontalen und vertikalen Linien gezeichnet, sondern sich nur die Hauptmaasse durch Zirkelstiche markiert. Für die sogenannte Nymphe haben wir sie auf unserer Abbildung angegeben. Bei dem Adam kommen dazu noch 2 Zirkelstiche für die 3 Gesichtsteile.

Eine ähnliche Annahme haben wir für den Apoll der Sammlung Poynter zu machen.

Dieselben Maasse, aber eine andere Anlage finden wir bei dem Äsculap der Sammlung Beckerath, dessen Kopf in Dreiviertelstellung erscheint. Die Entfernung vom Scheitel zum Kinn beträgt $^1/_9$ der Körperlänge. Beide Punkte (der obere zugleich der Endpunkt der Hauptkörperlinie) sind durch eine Linie verbunden, die nur eingeritzt ist, daher auf der Reproduktion nicht zu sehen; auf dieser Linie ist dann der Haaransatz, $^1/_{10}$ vom Kinn, und die Grenzen der drei gleichen Gesichtsteile durch Zirkelstiche angegeben. Ausserdem sieht man noch ein Rechteck, das jedoch nicht bestimmt zu erklären ist, da es an Analogien fehlt.

III.

Die Köpfe in Vorderansicht.

A.

Die Madonnen.

Aus den späteren Jahren von Dürers Thätigkeit giebt es einige Madonnenköpfe, die auf den ersten Blick durch ihren eigentümlichen Charakter, das Kalte, Regelmässige, Unpersönliche von seinen sonst so lebensvollen individuellen Schöpfungen abstechen. Liest man in den Handbüchern über sie nach, so findet man diesen Eindruck durch Prädikate wie „kalt" oder „visionär" wiedergespiegelt und zum Teil in sonderbarer Weise erklärt. Hat man sich einmal mit dem Gedanken vertraut gemacht, dass Dürer seinen mathematischen Regeln bei den eigenen Idealkörpern thatsächlich gefolgt ist, so wird man sich fragen, ob nicht auch diese Köpfe konstruiert sind.

Digitized by Google

Das hierbei angewandte Schema mit Sicherheit zu finden, wäre vielleicht nicht ganz leicht, da uns Konstruktionszeichnungen zu diesen Köpfen, wie wir sie für die Figuren haben, leider nicht erhalten sind: Durchzeichnungen waren ja bei diesen Gemälden nicht möglich. Da kommt uns aber seine Proportionslehre zu Hilfe. Das Schema, wie es hier für den Kopf in Vorderansicht gegeben ist,[51]) passt auch, von Kleinigkeiten abgesehen, für alle diese Madonnenköpfe. Dass durch zwei Jahrzehnte dasselbe Schema blieb, während es für die Körper eine langwierige Entwickelung durchmacht, das erklärt sich aus demselben Grunde, wie bei den Profilköpfen: die Angaben Vitruvs sind reichlich genug, und die Sache selbst ist einfach genug, um sofort ein brauchbares, keiner wesentlichen Änderung mehr bedürfendes Schema aufzustellen. Dagegen bei dem schwierigen Problem der Körperkonstruktion boten ihm die dürftigen Angaben Vitruvs so wenig, dass er jahrelang änderte. —

Auf den Abbildungen geben wir die Köpfe im Ausschnitt, in der Grösse der üblichen Photographien, mit ergänzter Konstruktion.

Die Augsburger Madonna.

Am auffälligsten vielleicht ist der kalte Ausdruck und die schematische Formgebung bei der Madonna mit der Nelke, 1516, in der Augsburger Galerie. Thausing findet sie „sehr regelmässig" (Dürer, II 57). Janitschek sogar „visionär" (Gesch. d Malerei, 357).

Die Entfernung von der Nasenspitze zum Kinn[52]) ist deutlich messbar (auf unserer Abbildung 45 mm). Tragen wir dieselbe Entfernung — die wir mit a bezeichnen wollen — auf der Mittellinie des Gesichts nach oben ab, so kommen wir auf die Höhe des oberen Augenrands: eine Horizontale durch diesen Punkt berührt genau den oberen Rand der Ohren und der oberen Augenlider.

Tragen wir a nochmals nach oben ab, so kommen wir ungefähr auf den Haaransatz.

Wir finden also das Gesicht der Höhe nach dreigeteilt: Stirn, Nase, Untergesicht — wie es Vitruv vorschreibt.

Die Gesichtshöhe (135 mm) steht nun in einem bestimmten arithmetischen Verhältnis zur Kopfhöhe, von Kinn bis Scheitel ($168^3/_4$ mm). Auch dies Verhältnis entspricht Vitruvs Angaben, wonach ja der Kopf $^1/_8$, das Gesicht $^1/_{10}$ der Körperlänge sein soll; es verhält sich also das Gesicht zum Kopf wie 8 : 10 (= 4 : 5).

Der Haaransatz fällt bei den anderen Madonnenköpfen noch weniger genau als hier mit dem oberen Gesichtsrand zusammen, sondern liegt wesentlich höher (eine Konzession an den noch nachklingenden gotischen Geschmack, der ja ein pathologisches Dominieren der intellektuellen über die sinnlichen Gesichtsteile verlangte); als oberen Gesichtsrand nimmt Dürer eine Erhebung der Stirn an, die von vorn kaum erkennbar ist.[53]) Damit würde also für die Nachprüfung eine wesentliche Unterlage wegfallen, wenn uns nicht jene Dreiteilung zu Hilfe käme. Die Entfernung vom Kinn zur Nasenspitze oder von da bis zur Augenlinie ist ja deutlich

---

[51]) D. h. das Schema für den männlichen Idealkopf: für den weiblichen hat er, wie wir sehen werden, später noch eine besondere Konstruktion entwickelt.

[52]) Als Kinn nimmt Dürer stets den unteren Rand des eigentlichen Kinns an, nicht etwa die meist noch darunterlaufende Rundung des Gesichtsovals.

[53]) Als Ausweg aus diesem Konflikt mit Vitruv giebt er in der Proportionslehre ein eigenes Schema für den weiblichen Idealkopf, vgl. unten S. 53.

Digitized by Google



Madonna, Augsburg.

Digitized by Google

messbar; sie verhält sich also zur Kopfhöhe wie $^{8}/_{3} : 10 = 4 : 15$, eine Proportion, die stets genau zutrifft. (Hier also: $45 : 168^{3}/_{4}$ mm.)

Zu diesen Hauptabmessungen treten noch Unterteilungen für die einzelnen Gesichtsteile: der Mund ist $^{1}/_{4}$ a, der obere Kinnrand $^{1}/_{2}$ a von der Nasenspitze entfernt. $^{1}/_{4}$ a von der Nasenspitze nach oben liegt der obere Rand der Nasenflügel; eine durch ihn gezogene Linie läuft zugleich durch den unteren Rand der Ohren. Die Augen sind $^{1}/_{3}$ a hoch.

Eine Anzahl von Horizontalen ist also, in ganz bestimmten Abständen, Teilen eines Einheitsmaasses, durch das Gesicht gezogen. Auf demselben Einheitsmaass beruhen nun auch die Abstände der Vertikalen.

Zunächst ist die Breite des Kopfs gleich der Gesichtshöhe, und zwar die Breite auf der Augenlinie gemessen, wo der Kopf seine grösste horizontale Ausdehnung hat.[54])

Die Hälfte dieser Kopfbreite oder Gesichtshöhe (67,5 mm) ergiebt den Abstand der äusseren Augenwinkel. (Bei diesen ist stets der innere Schnittpunkt der beiden Lider angenommen, vgl. jedoch S. 48). Der Abstand der inneren Augenwinkel beträgt ein Fünftel der Gesichtshöhe (27 mm); ebenso breit sind Mund und Kinn, d. h. also, wenn man rechts und links von der Mittellinie im Abstand von je $^{1}/_{10}$ der Kopfbreite die Parallelen zieht, so laufen sie durch die inneren Augenwinkel und die Mundwinkel und berühren ausserdem auf beiden Seiten das Kinn. Die Nasenflügel sind so breit wie der Augapfel.



Madonna in den Uffizien.

Die übrigen Madonnen.

Dies Schema passt nun auch auf die anderen Madonnenköpfe.

Es ist das zunächst die Madonna in den Uffizien von 1526. Thausing (II 270)

[54]) Es ist hier der äussere Rand der Lockenmassen angenommen, in gewiss recht wenig anatomischer Weise; doch finden wir auch sonst dasselbe Maass so genau zutreffend, dass wir hierin nicht irren können. Erst in der Proportionslehre siegt das konsequente System — freilich fehlt dafür auch die schöne Lockenfülle: wie mir kürzlich ein Freund, mit dem ich das Buch durchblätterte, sehr treffend sagte „die Köpfe sehen skalpiert aus".

Digitized by Google

sagt: „Die Züge der Mutter sind edel und würdig, doch ohne alle Innigkeit des Ausdrucks“. Vgl. die Abbildung.[55])

Dazu kommt noch eine in der Dürerlitteratur nicht eingeführte **Madonna** in der Sammlung des Konsuls **Weber** in Hamburg, die im Allgemeinen für die Kunstgeschichte nicht sehr wertvoll ist, da sie leider durch Übermalungen schwer geschädigt ist. Dass sie aber in letzter Instanz auf Dürer zurückgeht, ist sicher. Ob das unter den jetzigen Übermalungen sitzende Bild vielleicht nur eine Kopie nach einem verlorenen Dürerschen ist, bleibt in unserer Frage gleichgiltig, da in einer Kopie die Maasse genau gewahrt bleiben konnten. Jedenfalls stimmen diese wieder zu dem Schema der genannten Madonnenköpfe. Vgl. die Abbildung.[56])

Madonna, Sammlung Weber, Hamburg.

Hervorzuheben ist noch, dass die genannten Bilder nicht etwa beliebig herausgegriffen sind, sondern es sind dies eben alle von vorn gesehenen Madonnenköpfe, die Dürer seit seiner Rückkehr von Venedig gemalt hat; mit Ausnahme der **Berliner Madonna** von 1518, wo das Schema zwar auch zutrifft, aber doch mit einzelnen Ungenauigkeiten.

Dasselbe Schema passt in den Hauptzügen nun auch auf den Kopf der vorhin erwähnten **Londoner Zeichnung** von 1520,[57]) der als Porträt einer Toten gilt. Vgl. Taf. VIII. Eine Besonderheit liegt darin, dass der Mund nicht $\frac{1}{4}$a, sondern $\frac{1}{3}$a von der Nasenspitze entfernt ist (wie bei den männlichen Köpfen); auch scheinen die äusseren Augenwinkel, abweichend von dem geschilderten Schema, durch eine Fünftelung der Kopfbreite gefunden (wie das später in der Proportionslehre geschieht, von der jedoch unser Kopf in den Grundmaassen noch völlig verschieden ist).

---

[55]) Die rechte Seite ist hier breiter gesehen, doch stimmt die äussere Grenze der linken Seite, ebenso wie die sonstigen Horizontalmasse. Auf unserer kleinen Abbildung betragen die Maasse (die man leicht auch auf einer grösseren Photographie finden würde) in mm: a etwas über 25 (deutlich zu messen vom Kinn zur Nasenspitze und von da zur oberen Augenlinie, die durch den oberen Rand der Lider und Ohren genau bestimmt ist), danach Gesichtshöhe etwa 75 $\frac{1}{2}$, halbe Kopfbreite also fast 38 (von Mittellinie zum Lockenrand links, sowie Abstand der äusseren Augenwinkel), Kopfhöhe etwa 94; Abstand der inneren Augenwinkel und Mundbreite, $\frac{1}{5}$ der Gesichtshöhe, etwas über 15. Die noch kleineren Teilungen, auf der Vertikalen, wird man hier wohl nur mit dem Zirkel nachmessen. (Die Senkrechte durch den inneren Winkel des linken Auges ist auf unserer Abbildung etwas schief, nach der Mitte geneigt, läuft daher nicht genau durch den Augenwinkel.)

[56]) Mit Ausnahme des Scheitels, der beträchtlich zu hoch läuft. — Herr Dr. Goldschmidt war so freundlich, kürzlich in Hamburg das Original nachzumessen. Die von ihm gefundenen Maasse stimmen, abgesehen eben vom Scheitel, auf den Millimeter genau zu unserem Schema.

[57]) Im Text der Lippmannschen Publikation werden die „regelmässigen Züge“ hervorgehoben. „Der Typus erinnert an Madonnenkopfe Durers.“

Digitized by Google

B.

Die männlichen Idealköpfe.

Bei den männlichen Idealköpfen ist die Konstatierung des Schemas nicht so einfach, weil mehrere wichtige Punkte verdeckt sind: das Kinn durch den Bart, die Ohren durch die Locken. Doch ist es trotzdem möglich, zu einem sicheren Resultat zu kommen, da wir feststellen können, dass die arithmetischen Verhältnisse der verschiedenen Entfernungen auf der Höhen- und Breitenteilung dieselben sind, wie bei den vollständig sichtbaren weiblichen Idealköpfen; hätten wir die Maasse nur nach einer Dimension, so wäre vielleicht die Annahme der Konstruktion nicht genügend gestützt.

Männliche Idealköpfe giebt es unter Dürers Bildern seit der venezianischen Reise nur zwei, das Münchener Selbstporträt (um 1508,[58]) fälschlich datiert 1500) und den Salvator in Bremen (datiert 1514). Beide sind konstruiert. Von dem Idealbild Karls des Grossen dürfen wir wohl absehen, da von seinem Gesicht kaum ein fester Punkt zu sehen ist; ebenso natürlich von den Aposteln, deren Köpfe durch porträthafte Charakterisierung in Kontrast gesetzt sind.



Christus, Bremen.

Der Bremer Christuskopf.

Zunächst der Salvator. Er macht einen ganz anderen Eindruck als der bildnismässige, von intensivem persönlichem Leben und Leiden durchströmte Christuskopf, wie ihn der Meister sonst, in Historien, bildet. Die Schöpfung des Christustypus ist vielleicht Dürers grösste That, wenn man sein Werk nach dem Inhalt werten will. Man findet da auch besonders viel für die Aus-

[58]) Zu dieser Datierung bin ich nicht etwa auf Grund der vorliegenden Untersuchungen gekommen, sondern schon ehe ich diese anstellte, aus Stilgründen: namentlich die Malweise der verhältnismässig gut erhaltenen Hand ist charakteristisch, sie zeigt genaue Ähnlichkeit mit den prachtvollen Händen der Apostel vom Helleraltar, in Malweise und Formgebung. Zu der nachvenezianischen Zeit passt auch der Gegenstand, das selbstbewusste feierliche Brustbild in der vornehmen Pelzschaube, ein Glied

schöpfung des nationalen Gehalts. Thausing hat die auffallende Leere des Bremer Kopfes bemerkt und eine eigentümliche Erklärung dafür gegeben.[60])

Die Konstatierung des Schemas stösst also zunächst auf die erwähnten Schwierigkeiten. Doch sind die Entfernungen von rechts nach links ohne weiteres messbar: der Abstand der inneren Augenwinkel beträgt (auf der beigegebenen leider sehr dunklen Abbildung) $17\frac{1}{2}$ mm, derjenige der äusseren 44. Multiplizieren wir beide Maasse mit 5 bezw. 2, so kommen wir jedesmal auf dieselbe Länge, 88 mm (nach dem Schema also die Gesichtshöhe und Kopfbreite): diese entspricht wirklich der Breite des Kopfes, auf der Augenlinie gemessen, zwischen den äusseren Haargrenzen. Die Mundbreite ist gleich dem Abstand der inneren Augenwinkel, die Breite der Nasenflügel gleich derjenigen des Augapfels. Das stimmt also alles zu dem Schema.

Nun finden wir es auch in der Höhendimension bestätigt. Die Gesichtshöhe müsste ja gleich der Kopfbreite, also = 88 mm sein, doch ist sie nicht ohne weiteres messbar. Dagegen ist uns die Entfernung von der Augenlinie zur Nasenspitze deutlich gegeben, sie beträgt etwas über 29 mm, also zutreffenderweise ein Drittel der Gesichtshöhe (Kopfbreite). Das Kinn ist verdeckt; wenn wir es aber, dem Schema entsprechend, $\frac{1}{3}$ der Gesichtshöhe unter der Nasenspitze annehmen und von da zum Scheitel messen, so finden wir die Kopfhöhe, 110 mm, und diese Köpfhöhe verhält sich zur Gesichtshöhe von 88 mm (die wir sowohl aus der Nasenlänge, wie aus den beiden Abständen der Augenwinkel, wie aus der Kopfbreite gleichmässig fanden), wie 10 : 8.

Auch die kleineren Abmessungen entsprechen dem Schema: die Entfernung des Mundes von der Nasenspitze und die Höhe der Augen = $\frac{1}{3}$a, die Höhe der Nasenflügel $\frac{1}{4}$a.

Das Münchener Selbstbildnis.

Ebenso verhält es sich bei dem berühmten Münchener Selbstbildnis. Man kann da wiederum von den Breitenabständen oder der Nasenlänge ausgehen, auf diese Weise die Kopfbreite oder Gesichtshöhe finden und so schliesslich das ganze Schema feststellen. — Die Linien für die äusseren Augenwinkel laufen nach den von uns angenommenen Maassen nicht wie bei allen anderen Köpfen durch die inneren· sondern durch die äusseren Schnittpunkte der Lider — eine Konzession an die Ähnlichkeit. Ferner begrenzt die untere Augenlinie nicht eine deutlich ausgesprochene Form, dies jedoch leicht begreiflich bei dem beschädigten Zustand: ausserhalb der notwendigen Linien ist die Modellierung wohl nicht überall scharf konserviert. Dass der Kopf überhaupt konstruiert ist, unterliegt nach unserer Überzeugung keinem Zweifel, nur sind wir nicht ganz sicher, ob nach demselben Schema wie alle übrigen (mit jener leichten Abweichung), oder nach einem anderen; ein solches, überall genau zutreffend, zu erfinden wäre ja leicht gewesen, wir

---

in der Reihe stolzer Selbstporträts jener Jahre. — Das bei einer Restaurierung neu gemalte Datum ist unverbindlich, auch von Thausing (II 98) beanstandet worden: „Monogramm und Jahreszahl 1500 sind falsch . . . durchaus unwahrscheinlich. Das lehrt uns der Vergleich mit allen anderen Bildnissen und Gemalden überhaupt, insbesondere mit dem so viel jugendlicheren Selbstportraite von 1498 in Madrid. M. E. kann das Bild nicht vor 1503 und nicht nach 1509 entstanden sein; ob etwa 1504 oder 1505 kann ich nur vermuten."

[60]) Thausing sagt (II 108), man müsse diese „späte Ausnahme", das völlige Wiederaufnehmen des „mittelalterlichen altchristlichen Typus" durch äussere Einflüsse erklären, sei es dass Dürer den Kopf als Ersatz eines älteren Votivbildes malte, sei es dass „der Besteller an dem neuen Typus, als an einem unrichtigen und profanen, Anstoss nahm und sich denselben verbeten habe". — Auch Janitschek (Deutsche Malerei, p. 357) findet diesen Kopf „nicht charakteristisch als Vertreter jenes Typus, den Dürer nach eigenem Bild geschaffen hat".

Digitized by Google

hielten es jedoch für richtiger, das durch die Analogie der übrigen Köpfe gestützte Schema einzuzeichnen, weil wir finden, dass doch noch auffallend viele Verhältnisse zutreffen — auf die Gefahr hin, dass die Abbildung einen ungünstigen Eindruck macht.[60])

Gewiss ist es für die Kenntnis des Künstlers im allgemeinen von grosser Wichtigkeit, dass er thatsächlichen Gebrauch von seinen theoretischen Studien gemacht hat. Für den Beweis haben wir bisher vielfach weniger bekannte und beliebte Sachen zitiert, wie es in der Natur der Sache liegt. Lassen wir dagegen den historischen Zusammenhang ausser acht und stellen uns auf den Standpunkt der Beurteilung einzelner Werke, so haben wir hier den interessantesten Fall. Denn dies Münchener Selbstbildnis ist wohl das bekannteste Werk des Meisters, das unzählige Male, bei allen denkbaren Titelbildern, Büsten und Festkarten reproduziert worden ist und die Vorstellung von den Zügen des gefeierten Meisters im wesentlichen bestimmt hat. Für die vielfach etwas gegenstandslose, mehr patriotische Verehrung — seine Werke sind ja weit weniger bekannt als etwa die der grossen Italiener — dafür mag dieser majestätische, aber etwas leere Kopf passend sein: die anderen Selbstbildnisse geben doch wohl eine richtigere Vorstellung von dem Ausdruck seiner Züge. Damit soll natürlich im allgemeinen nichts gegen das herrliche Münchener Bild gesagt sein, nur dass seine Werte auf anderem Gebiete liegen als gerade auf dem der persönlichen Charakterisierung; wie wir sie namentlich bei einigen Porträtzeichnungen Dürers in wunderbarer Meisterschaft finden.



Selbstbildnis, München.

Übrigens geben wir hiermit nicht etwa eine neue Beobachtung, sondern nur eine Erklärung für den längst aufgefallenen ästhetischen Charakter dieses Bildes: Thausing (II 98) findet die Züge „regelmässig“; weiterhin (108) heisst es: „als Dürer jenes merkwürdige Münchener Selbstporträt malte, scheint ihm die Analogie (mit dem Christuskopf) doch vorgeschwebt zu

[60]) Die Maasse auf unserer Abbildung sind: Abstand der inneren Augenwinkel $14^3/_4$ mm, der äusseren $36^3/_4$; Entfernung von der Augenlinie zur Nasenspitze $24^1/_2$. Durch Multiplikation dieser 3 Maasse mit 5, 2 und 3 ergiebt sich jedesmal etwa $73^1/_2$: die Gesichtshöhe und Kopfbreite. Gesichtshöhe und Kopfhöhe sind nur ungefähr messbar, nach dem Zusammenhange des Schemas anzunehmen: $73^1/_2$ und fast 92 (= 8 : 10).

Digitized by Google

haben; daher vielleicht das unbedeckte Haupt trotz der Pelzschaube, die feierliche Haltung, die sorgfältige symmetrische Ausbreitung des Haares auf den Schultern, der weihevolle Ernst in den Zügen."

Der venezianer Knabenkopf.

Endlich ist hier noch der venezianer Knabenkopf zu betrachten, der kürzlich für die Berliner Kgl. Museen erworben wurde. Er ist der früheste in der chronologischen Reihe, und bekommt dadurch ein ganz besonderes Interesse.



Knabenkopf, Berlin.

Wieder sind mehrere Punkte verdeckt, das Kinn zwar nicht, aber der Scheitel (durch den Hut) und, wie bei den zwei anderen männlichen Köpfen, die Ohren (durch die Locken). Die Anwendung des Schemas lässt sich aber wiederum durch die genau zutreffenden arithmetischen Verhältnisse der horizontalen und der vertikalen Abmessungen mit Sicherheit feststellen.[61])

Dadurch dass dieser Kopf nicht nach der Natur gemalt, sondern konstruiert ist, erklärt sich sein eigentümlich unpersönliches Gepräge: man weiss nicht genau, ob es ein Knabe oder ein Mädchen ist, in den Imhofschen Inventaren rangiert der Kopf abwechselnd als männlich und weiblich, und auch in unseren Tagen schwankte man noch in dieser Frage, bis sie vor kurzem amtlich entschieden wurde. Wie viel lebensvoller und charakteristischer eine Modellzeichnung erscheint, das zeigt die prächtige Studie zu dem Christusknaben des barberinischen Bildes (Albertina, Schönbr. u. Meder 165), in die sich keine Maasse hineinbringen lassen; vielleicht fällt dies sonst von starken lionardesken Einflüssen bestimmte Gemälde noch vor die Ausbildung des neuen Schemas.[62]) Jedenfalls ist der Berliner Kopf der früheste in diesem Schema, das dann so oft wiederkehrt. D. h. der früheste der uns erhalten ist, wohl kaum der früheste den Dürer

[61]) Gegeben ist a (vom Kinn zur Nasenspitze und von da zur Linie durch die oberen Augenlider): auf unserer Abbildung nicht ganz 20 mm. Ferner der Abstand der äusseren Augenwinkel = $29\,^3/_4$, der inneren (zugleich Mundbreite) fast 12 mm (links ungenau). Durch Multiplikation dieser drei Zahlen mit 3, 2 und 5 erhalten wir jedesmal $59\,^1/_2$. (Dies wäre die Gesichtshöhe; die Kopfhöhe lässt sich daraus nach dem Verhältnis 4 : 5 berechnen, wir haben sie nur der Vollständigkeit halber eingezeichnet.) In grösserem Maassstab haben die Zahlen natürlich mehr Überzeugungskraft als hier, wo wir mit Bruchteilen von Millimetern zu rechnen haben. Die kleineren Maasse wie sonst, $^1/_2$, $^1/_3$ und $^1/_4$ a.

[62]) Wenn dies nämlich mit Pacioll zusammenhängt, vgl. unten.

Digitized by Google

überhaupt gemacht hat, denn es ist anzunehmen, dass er sein Schema zuerst zu einem Kopf verwendete, an dem alle Hauptpunkte zu sehen waren.

Auf die zu Anfang des venezianer Aufenthaltes begonnene Rosenkranzmadonna lässt sich unser Schema noch nicht anwenden; doch ist natürlich der Kopf regelmässig gebaut und gleicht im Typus den späteren, konstruierten. Vielleicht ist noch eine einfache Hilfszeichnung anzunehmen, wie wir sie für die frühen Madonnen vorgeschlagen haben: die Abtragung einiger gleicher Abschnitte auf der Profillinie.

Dagegen scheint mir die Madonna mit dem Zeisig, in den Berliner kgl. Museen, bereits das neue Schema vorauszusetzen: diesem entspricht der grössere Teil der horizontalen und vertikalen Abmessungen, während einige andere Maasse abweichen, infolge der Drehung und Neigung des Kopfes. Ich denke mir, dass die starre Haltung eines genau von vorn gesehenen Kopfes hier seine Komposition zu sehr gestört hätte, und dass er deshalb, zu Gunsten der anmutigen Neigung des Kopfes, auf die völlige Durchführung des Schemas verzichtete.[63]) Dies finden wir ja auch in der Folgezeit nur bei Einzelköpfen, Brustbildern, in denen der Kopt durchaus dominiert; die zahlreichen späteren Kupterstiche mit der Madonna in ganzer Figur zeigen dagegen in ähnlicher Weise einen Teil der Abmessungen unseres Schemas; dessen völlige Durchführung ist, wie wir sehen werden, nur einmal anzunehmen.

Indessen können wir von diesem Bilde absehen: die Rosenkranzmadonna einerseits, der Berliner Knabenkopf andererseits, der ebenso wie alle späteren Idealköpfe grösseren Maassstabs konstruiert ist — sie zeigen deutlich das Einsetzen des neuen Schemas während der venezianischen Reise.[64]) Ob sich dafür vielleicht äussere Anknüpfungen bieten, werden wir noch zu erörtern haben.

Allgemeines.

Zu den vorstehenden Untersuchungen ist noch im allgemeinen zu bemerken, dass die Linien und Punkte des Schemas bei den genannten Köpfen nicht mit der haarscharfen Genauigkeit zutreffen wie bei den Körperkonstruktionen, die wir im ersten Teil betrachteten. Wer deshalb unser Buch nur flüchtig durchblättert, wird bei den Abbildungen der konstruierten Köpfe leicht stutzig werden.

Ungünstig wirkt schon der Umstand, dass manches auf den Reproduktionen nicht scharf herauskommt; man wird auf den ersten Blick z. B. mehrfach finden, dass die augenscheinlich für das Kinn bestimmte Linie nicht durch das Kinn läuft, da dies weiter unten zu liegen scheint. Bei den Zeichnungen und Kupferstichen ist dagegen die Modellierung schärfer, die einzelnen Formen durch einfache Linien klar getrennt. Dies Hindernis wird jedoch bei eingehenderem Studium und Zusammenhalten aller Köpfe fallen. — Wichtiger dagegen ist die thatsächliche Freiheit, relative Freiheit natürlich, mit der sich Dürer in dem Schema bewegte. Während bei den frühen Körperkonstruktionen direkt der Kontur entstand, handelt es sich hier nur um ein rechtwinkliges Liniennetz, zwischen dessen Schnittpunkten er nachher aus freier Hand zeichnete, dabei konnte es leicht kommen, dass sich kleine Übertretungen ergaben, zu-

[63]) Auch bei der Eva des Gemäldes von 1507 ist, wohl aus ähnlichem Grunde, der Kopf nicht nach dem Schema konstruiert. Er scheint, wie wir schon sagten, mit einer Wiener Zeichnung zusammen zu hängen.

[64]) Auch der ganz unregelmässig gebaute Christuskopf der Sammlung Felix spricht für das Eintreten dieses Schemas erst während der venezianischen Reise: dessen Anwendung hätte bei einem solchen idealen Brustbild doch sehr nahe gelegen.

Digitized by Google

weilen durch die Gesamtwirkung geboten. So steht z. B. der Mund der Augsburger Madonna schief zu den Axen des Kopfes (auch ohne jedes Schema): betrachtet man das Bild als Ganzes, so versteht man diese Abweichung leicht aus der Neigung des Kopfes. — Dazu tritt noch die Malweise Dürers: von dem Hellerschen Altar hören wir, wie oft er die Farben übereinander auftrug, um das Bild ganz haltbar zu machen; wenn auch die hier in Betracht kommenden Werke meist nicht mit gleicher Sorgfalt gemalt sind, so verschwand doch jedenfalls bei ihnen bald das Schema unter der Ölfarbe, kleine Abweichungen waren dann naheliegend, während dagegen bei den Zeichnungen nachträgliche Änderungen sehr selten sind (wie z. B. an dem Apoll der Sammlung Poynter oder der Bremer Zeichnung, vgl. Taf. II und Abb. S. 3). — Endlich waren die Gemälde vier Jahrhunderte hindurch Beschädigungen und Übermalungen ausgesetzt (in verschiedenem Grade natürlich, am meisten wohl das Münchener Selbstbildnis).

Berücksichtigt man alle diese Momente, so werden einige wenige und unbedeutende Ungenauigkeiten nicht in Betracht kommen gegenüber dem scharfen Zutreffen des Schemas, wie es bei der grossen Mehrzahl der Punkte und Linien noch zu konstatieren ist; die Zweifel an dem Zugrundeliegen der Konstruktion werden sich also wohl zerstreuen.

Hier möchte ich noch zwei Äusserungen anführen, deren Verfasser, lediglich durch ihren Blick geleitet, ganz ähnliche Ansichten aussprechen, wie sie sich aus unseren Untersuchungen mit dem Zirkel ergeben haben.

Anton Springer (Dürer S. 85) sagt von den Madonnenbildern: „es wird, wie bei der Augsburger Madonna von 1516, der Anlass willkommen geheissen, das Studium der richtigen Maasse und Verhältnisse fruchtbar zu verwenden.“

Präziser noch drückt sich Friedländer aus (Berliner Galeriewerk, Deutsche Schule, S. 21). Es ist von dem venezianer Knabenkopf die Rede, der „etwas leer“ sei, „ganz und gar nicht individuell“, seinem Charakter nach „nicht eigentlich ein Portrait, eher ein Idealbild“ . . . „man mag sich ausmalen, wie Dürer die Frauenschönheit, die sein venezianisches Modell bot, kanonisch auf ein Messbares bringend, mit Ausscheidung der individuellen Züge das heitere Bildchen gemalt hat.“ —

C.

Die Köpfe der Proportionslehre.

Das Schema wie wir es bei den genannten grossen Idealköpfen feststellen konnten, findet sich nun auch in der Proportionslehre wieder, für den männlichen Idealkopf in Vorderansicht. Mit zwei Abweichungen: der Abstand der äusseren Augenwinkel beträgt nicht mehr $^1/_2$, sondern, wie bei der Londoner Zeichnung, $^3/_5$ der Kopfbreite. Es ist das eine Systematisierung, Vereinfachung der Konstruktion: die senkrechten Linien durch die vier Augenwinkel laufen nicht in verschiedenen Abständen wie bisher, sondern alle vier je $^1/_5$ von einander entfernt (die Augäpfel also wesentlich breiter). Ferner ist der Mund auf $^1/_4$ des Untergesichts angesetzt, wie bisher nur bei den weiblichen Idealköpfen, während er bei den männlichen auf $^1/_3$ genommen war. Beides sind unwesentliche Änderungen; alle übrigen Maasse sind genau beibehalten: das Verhältnis der Kopfhöhe zur Breite und zur Gesichtshöhe, die Dreiteilung dieser Gesichtshöhe, die Lage der Ohren, die Höhe des Kinns, der Nasenflügel und der Augen.

Digitized by Google

Der männliche Profilkopf stimmt völlig überein mit dem Schema wie wir es in der Apollogruppe fanden; nur liegt natürlich auch hier, wie bei der Vorderansicht, der Mund auf $^1/_4$ des Untergesichts statt auf $^1/_3$, und die Augenlinie geht durch die Lider, nicht die Brauen.

Für den **weiblichen Idealkopf** dagegen bringt Dürer in der Proportionslehre ein neues Schema, wohl infolge des Zeitgeschmacks, der ein besonders grosses Obergesicht verlangte, und so mit Vitruv kollidierte. Deshalb fanden wir ja bei jenen Madonnenbildern den Haaransatz fast immer ungenau in das Schema gezeichnet: weiter oben als es nach Vitruv eigentlich hätte sein dürfen; die Stirn erschien dadurch höher als Nase und Untergesicht. Hier in der Proportionslehre ist nun das bisher — seit den ersten konstruierten Figuren — stets beibehaltene vitruvische Verhältnis des Kopfs zum Gesicht wie $^1/_8 : {}^1/_{10}$ bei dem weiblichen Idealkopf aufgegeben (die Kopfbreite bleibt wie bisher $^1/_{10}$). Das Gesicht erscheint nun nicht mehr als Ganzes, das dann weiter geteilt wird; vielmehr läuft jetzt auf der Mitte der Kopfhöhe jene Linie, die den oberen Rand der Ohren und der Augen angiebt; in der Mitte wiederum zwischen dieser Linie und dem Kinn ist die Nasenspitze. a ist demnach $^1/_4$ der Kopfhöhe. Die weitere Teilung dann wie sonst: Höhe der Augäpfel $^1/_3$ a, der Nasenflügel $^1/_4$ a, des Mundes $^1/_4$ a u. s. w. Der Haaransatz wird von oben her gemessen: $^1/_{80}$ vom Scheitel.

Die Verschiebungen sind also beträchtlich: die unteren, sinnlichen Gesichtsteile sind im Verhältnis zum Kopf kleiner (ihre Maasse verhalten sich zu den vitruvischen, bei gleicher Kopfhöhe, wie 15 : 16), die Haarmasse oben ist kräftiger (sie verhält sich zu der vitruvischen wie 4 : 3), die Stirn trotzdem höher — und dies ist, wie gesagt, die wesentlichste Abweichung von dem antiken Kanon: ihre Höhe verhält sich zu der im vitruvischen Schema wie 7 : 4.[65])

Diese Maasse der Proportionslehre für die Höhenabstände des weiblichen Idealkopfs gelten natürlich in der Vorderansicht wie im Profil.[66])

Dürer hat sich also im Verlauf seiner — etwa seit 1513 — systematisch betriebenen Arbeiten dazu entschlossen, konsequent zu sein, seine bisherige Ungenauigkeit innerhalb des sonst beibehaltenen vitruvischen Systems zu vermeiden, indem er einfach, für den weiblichen Kopf, das ganze System verwarf. Da Vitruv von dem „homo" spricht, so mochte Dürer diese Abweichung für erlaubt halten.

Ebenso wie bei den Körpern, den Konstruktionen Adams und Evas, finden wir also auch bei den Köpfen, im Profil wie in der Vorderansicht, zuerst das gleiche Schema für Mann und Weib. (Das Körperschema geht vielleicht auch auf Vitruv zurück, wie wir noch zu

[65]) Es ist ausdrücklich hervorzuheben, dass diese Verhältnisse des weiblichen Idealkopfs der Proportionslehre auf die vorhin genannten Gemälde nicht zutreffen: trägt man dort die Entfernung vom Kinn zur Augenlinie — die hier also die Hälfte der Kopfhöhe ist — nach oben ab, so kommt man (nicht etwa ein Weniges, sondern mehrere Centimeter) über den Scheitel; die Entfernung vom Scheitel zum Haaransatz ist um mehr als die Hälfte kleiner als $^1/_{30}$ der Körperlänge (etwa $^1/_{80}$), die Breite der Augen wesentlich geringer als $^1/_8$ der Kopfbreite. Die von uns angegebenen Maasse — d. h. also die vitruvischen, und für den männlichen Idealkopf der Proportionslehre in der Hauptsache beibehaltenen — treffen so genau zu, wie man wünschen kann (ausgenommen eben jene Überhöhung der Stirn). — Die genannten Bilder gehen bis 1526 (Florentiner Madonna), andererseits ist das neue, von Vitruv unabhängige Schema schon 1523 in dem Dresdener Manuskript gezeichnet und beschrieben. (Im zweiten Teil des Dresdener Dürerkodex, der Sammlung einzelner Proportionszeichnungen, findet sich auf dem ersten Blatt dasselbe Kopfschema, datiert 1512; doch scheint das Datum, wie einiges andere, von fremder Hand.) Man könnte diesen scheinbaren Widerspruch beheben, wenn man annähme, die Florentiner Madonna sei schon früher begonnen; ich glaube jedoch, dass die beiden Schemata einfach nebeneinander gingen (dazu noch das wieder etwas abweichende der Londoner Zeichnung; vgl. auch Anm. 30); denn in der späteren Zeit strebte er nicht mehr blos Einen vollkommenen Kanon an, wie wir es ja auch bei den Körperkonstruktionen sahen.

[66]) Beim weiblichen Profilkopf sind auch die Abmessungen von rechts nach links verändert — gegen früher, und damit auch gegen den männlichen Kopf — während sie in der Vorderansicht dieselben sind wie beim Mann.

Digitized by Google

erörtern haben.) Im weiteren Fortgang erst kommt er dann zu einer prinzipiellen Unterscheidung der Geschlechter, und zwar, wie wir sahen, bei dem Körperschema aus naheliegenden Gründen sehr bald, bei dem Kopfschema erst spät.

IV.

Andere Idealköpfe.

Wir haben so die Entwickelung in ihren Hauptzügen festgestellt, von den frühen regelmässig gebauten Dreiviertelköpfen an bis zu den konsequenten Schemata der Proportionslehre, und es erübrigt nun noch, die Grenze nach rechts und links zu ziehen, die kleineren Idealköpfe in Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen zu untersuchen; wir werden eine ganze Skala festzustellen haben, von einer bloss durch Gewöhnung verursachten Übereinstimmung mit den konstruierten Typen bis zur genauen Anwendung des Schemas. Diese Stufen erklären sich, abgesehen von der Chronologie, hauptsächlich durch das Material und den verschiedenen Grad von Fleiss und Zeitaufwand, der dabei nöthig war.

Diese leider etwas ermüdende Durchstöberung des ausgedehnten Werkes haben wir bis hierher verschieben müssen, denn nur wer von den Resultaten der vorstehenden Untersuchungen überzeugt ist, wird aus dem Zutreffen oder Nichtzutreffen gewisser Maasse in den so kleinen Dimensionen dieser Köpfe Schlüsse ziehen wollen; ohne die Analogie jener grossen, mit Sicherheit als konstruiert zu betrachtenden Köpfe würde man solche Regelmässigkeiten wohl ohne Weiteres für Zufall halten.

A.

Vor der venezianischen Reise.

Aus der Zeit vor der venezianischen Reise hatten sich bei unseren Untersuchungen drei Gruppen zusammengeschlossen: die frühen Madonnenköpfe, deren regelmässige Anlage zwar nicht zu einem Proportionsschema passt, aber wohl durch eine gleichmässig wiederholte Hilfszeichnung verursacht ist. Dann die Gruppe ähnlich zu erklärender Köpfe in den grossen Stichen mit nackten Figuren um 1500; und endlich die strengen Profilköpfe der Apollogruppe, nach einem selbständig aus Vitruv entwickelten Schema konstruiert. Diese drei Arten mehr oder weniger ausgeprägter Konstruktion folgen sich chronologisch (nur mag die Hilfszeichnung für Köpfe in Dreiviertelstellung später noch zuweilen anzunehmen sein).

Daneben läuft nun natürlicher Weise noch einzelnes andere.

In ganz frühen Werken, z. B. dem Männerbad (Holzschnitt, B. 128) finden wir durchaus unregelmässige Köpfe. Ebenso in einigen Stichen aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts: dem Schmerzensmann (B. 20), dem bärtigen und dem jugendlichen Sebastian (B. 55 und 56).

Digitized by Google

Bei drei regelmässig gebauten Köpfen können wir ein Schema nicht mit Sicherheit feststellen, weil die Maasse nur ungenau zutreffen; da es aber derb ausgeführte Holzschnitte sind, können wir hieraus, bei den kleinen Dimensionen, nicht ohne weiteres auf Dürers Vorzeichnung schliessen. Es ist ein Profilkopf, die heil. Katharina im Schlussblatt des Marienlebens (wo jedoch nur die Hauptpunkte in Betracht kämen — die Unterteilungen, sowie die horizontalen Entfernungen stimmen nicht). Dann zwei Köpfe in mehr oder minder genauer Vorderansicht: die frühe Madonna mit den Hasen (B. 102) und die säugende Madonna (B. 99). Bei beiden lässt sich eine Dreiteilung des Gesichts annehmen; die Horizontale zwischen oberem und mittlerem Drittel würde durch die Augenbrauen gehen[67]) (nicht, wie bei dem späteren Schema, durch die oberen Augenlider).

Endlich finden sich noch fünf sorgfältig ausgeführte und daher genau messbare Köpfe, in drei Kupferstichen und zwei grossen Zeichnungen. In diesen Zeichnungen (Berlin, Lippm. I, 6, und Sammlung Franck, L. II, 163), beide datiert 1503, trifft die Dreiteilung des Gesichts so genau zu, dass man wohl annehmen muss, er habe sich diese Hauptpunkte vor Beginn des Zeichnens angegeben. Ähnlich ist es bei den Kupferstichen, der Diana (B. 68) und der Madonna aut der Mondsichel (B. 30). Streng von vorn gesehen ist der Kopf des vom Tode geküssten Mädchens in dem so ausserordentlich fein gearbeiteten Kupferstich von 1503 (B. 101); es lässt sich jedoch nichts bestimmtes finden, jedenfalls trifft das spätere Schema für die Vorderansicht nicht zu: die horizontalen Entfernungen sind völlig anders (Abstand der äusseren Augenwinkel etwa $^2/_3$, der inneren nicht ganz $^1/_4$ der Gesichtshöhe), auch ist die ganze Behandlung viel weicher, als wir sie bei konstruierten Köpfen finden.

B.

Nach der venezianischen Reise.

Seit der venezianischen Reise hat Dürer, wie wir feststellen konnten, die männlichen und weiblichen Idealköpfe auf seinen Gemälden nach einem bestimmten, lange Jahre hindurch gleichmässig wiederkehrenden Schema konstruiert. Eben diese Gleichmässigkeit erleichtert uns die Untersuchung der kleineren Köpfe wesentlich, da sie uns einen festen und gleichbleibenden Anhalt gewährt. — Es ergeben sich mehrere Gruppen; die grössere oder geringere Wahrscheinlichkeit der Konstruktion, ebenso wie die mehr oder weniger vollständige Anwendung des Schemas erklären sich stets ganz einfach aus dem Sachverhalt.



Radierung, B. 64.



Kupferstich, B. 25.

Ganz unregelmässig gebaut sind aus dieser späteren Hälfte von Dürers Thätigkeit nur zwei Idealköpfe: der Kopf der entführten Frau in der Eisenradierung B. 72 und der Christuskopf auf der (mit der kalten Nadel gemachten) vera icon B. 64 (vgl. Abb.) — bei diesen beiden leicht aus der Technik zu erklären, die den

[67]) So ist es auch bei den verwandten Köpfen (vgl. unten) und den sicher konstruierten Profilköpfen der Apollogruppe.

Digitized by Google

Künstler und Neuerer hier mehr interessierte, als die Proportionen, und deren Reiz ja auch gerade in der flotten Handhabung beruht.

Auszuschliessen von unserer Betrachtung haben wir einige Köpfe, bei denen die wichtigen Punkte zu unbestimmt angegeben sind, als dass wir mit Sicherheit nachmessen könnten: die Kupferstichmadonna von 1519 B. 36, die beiden Radierungen des Schmerzensmannes, von 1512 B. 21, und 1515 B. 22, sowie den Holzschnitt der vera icon B. 38.[68])

Eine ganze Anzahl von genauer messbaren Köpfen ist zwar regelmässig aufgebaut, aber wohl nicht konstruiert: es finden sich überall kleine Abweichungen, und wir haben anzunehmen, dass sie den konstruierten Köpfen deshalb nahe kommen, weil deren Typus dem Meister stets vorschwebte.[69]) Die Anwendung des Schemas verbot sich bei dem ersten Kopf wegen seiner Haltung, bei den übrigen wegen ihrer weniger subtilen Ausführung.

Die Madonna mit dem Wickelkind, 1520, B. 38, zeigt ungefähr die Abmessungen des Schemas. Doch stimmt die Augenlinie nicht ganz genau, die Ohren sind oben verdeckt, die Gesichtshöhe stimmt nicht zur Kopfhöhe; in der Breitendimension ist die Proportionierung nicht zu erwarten, da der Kopf geneigt ist.



Madonna, Windsor, L. 391.

Die anderen Köpfe dieser Gruppe finden sich auf Holzschnitten. Zunächst auf der grossen Dreifaltigkeit von 1511 B. 122, wo namentlich oben links der Engel mit der Lanze regelmässige Züge hat, ohne doch konstruiert zu sein. Dann die Köpfe der zahlreichen Allegorieen im Triumphzuge, die alle ungefähr in dem Typus gehalten sind, aber nicht genau nach dem Schema.[70]) Die Caritas in dem Nürnberger Wappen B. 162 A. 20 ähnelt sehr dem Schema; die Lage des Mundes und die Entfernung der inneren Augenwinkel stimmt, die der äusseren ist jedoch etwas zu gross, ebenso die Kopfhöhe (wegen der Beugung). Die Madonna von 1518 B. 101 ist ebenfalls den konstruierten sehr ähnlich, obwohl sie aus freier Hand gezeichnet ist (schon wegen der Drehung).

---

[68]) Einiges trifft hier zu, anderes nicht: der Abstand der inneren Augenwinkel ist etwas grösser als $^1/_5$, die Gesichtsbreite passt nur rechts, die Kopfhöhe ist etwas zu gering, die Lage des Mundes nicht genau zutreffend — bei einem so kleinen Holzschnitt ist natürlich ein haarscharfes Zutreffen schon aus äusseren Gründen nicht möglich. Jedenfalls dürfen wir die Konstruktion nicht mit Sicherheit annehmen, zumal da sie an sich nicht wahrscheinlich ist.

[69]) Der Künstler hatte selbstverständlich nicht die Zeit, jeden kleinen Idealkopf in seinen Holzschnitten nach jenem umständlichen Schema zu konstruieren. So sagt er auch selbst, am Ende des III. Buches der Proportionslehre: „Nun möcht man sprechen wer will allwegen die müe und arbeyt haben mit verzerung langer zeyt pyss das er allein ein eynig bild also mess darauff vil müe lege / so es doch offt darzu kumbt / das einer in kurtzer Zeyt etwan zweyntzig oder dreyssig underschidliche bild muss machẽ / In solchem ist mein meynung nit das einer zu allen zeytten all sein ding soll messen / Aber so du wol messen hast gelernt / uñ den verstandt mit sambt dem brauch uberkumen / also das du ein Ding auss freyer gwissheyt kanst machen / und weyst einem yetlichẽ ding recht zu thon / Alsdann ist nit alweg not ein ydlich ding alweg zu messn / dann dein uberkumne kunst macht dir ein gute augenmass / alsdann ist die gеübt hand gehorsam". Ähnlich in der Einleitung: „ . . . wiewol nn not alle unnd zuvor gar kleine pild nach der mass zu machen / dann solchs zuvil müe wurd prauchen . . ."

[70]) Nicht einmal die Kopflängen stimmen; z. B. die Prudentia und Constantia, ebenso die Sollertia haben nur sieben Kopflängen. Das entspringt — hier wo er sich in den Hauptmaassen nicht durch eine Konstruktion an Vitruv gebunden fühlt — seinem damaligen Formenideal, welches kurze gedrungene Mädchenfiguren bevorzugt, von drallem, schwellendem Körperbau, dessen Kurven durch die windbewegte Gewandung noch mehr betont werden. Umgekehrt zeigt die 1508 begonnene, ebenfalls nicht konstruierte Münchener Lucretia (vgl. Anm. 37) die damals von ihm angestrebte möglichst schlanke Proportionierung.

Digitized by Google

Man mag annehmen, dass sich Dürer bei der Vorzeichnung in diesen Holzschnitten zuerst die Hauptabmessungen durch kleine Striche — nach dem Augenmaass — angab. So denke ich es mir auch bei den zahlreichen kleinen Idealköpfen, die sich in seinen Handzeichnungen finden. Alle Köpfe dieser Madonnenskizzen gleichen im allgemeinen dem Typus der konstruierten. In strenger Vorderansicht erscheinen sie nur ausnahmsweise, daher sind regelmässige Entfernungen nur auf der Mittellinie des Gesichts zu suchen, aber auch da treffen sie niemals haarscharf zu — immerhin doch noch so weit genau, dass wir wohl eine Art von skizzierter, auszugsweiser Konstruktion anzunehmen haben: vor Beginn des Zeichnens wird er sich rasch, nach dem Augenmaass, mit fünf Punkten oder Strichen, die Hauptteile des Gesichts angegeben haben. Bei nicht idealen Köpfen dagegen, Portraitzeichnungen u. s. w. finden sich niemals irgend regelmässige Abmessungen. Die Annahme solcher flüchtig hingesetzter Hilfen wird ausserdem gestützt durch eine Madonnenzeichnung in Windsor (L. IV 391, vgl. die Abbildung), auf der sie erhalten sind.



Madonna, B. 31.



Madonna, B. 33.

Also bisher fanden wir (abgesehen von einigen nicht genau messbaren, daher nicht sicher zu beurteilenden Köpfen): völlige Unregelmässigkeit, bei zwei radierten Köpfen — zu erklären durch die Schnelligkeit und den exklusiven Reiz der neuen Technik — und ungefähre Regelmässigkeit, bei schnell hingesetzten Holzschnitten und Handzeichnungen — zu erklären durch Angabe einiger Hauptpunkte nach dem Augenmaass.

Wir kommen nunmehr zu einigen scharf messbaren und zugleich sorgfältig gearbeiteten Köpfen, meist Kupferstichen, bei denen wir eine genaue Vorarbeit mit dem Zirkel annehmen dürfen: bei mehreren die Auffindung einiger Hauptpunkte mit dem Zirkel (nicht mehr nach dem Augenmaass), bei zweien oder dreien endlich die Anwendung des vollen Schemas.

Die Auffindung einiger Hauptpunkte mit dem Zirkel, und zwar auf der Höhendimension, liegt möglicherweise vier Kupferstichmadonnen zu Grunde. Bei den zwei ersten ist es unsicher: bei der Madonna am Baum, 1513 B. 35, stimmt zwar die vertikale Teilung nach dem Schema, die Gesichtshöhe jedoch nicht; seitlich sind zu wenig feste Punkte da; der Mund auf $^1/_3$ des Untergesichts. Die Madonna von 1516 B. 32 ist ähnlich, der obere Rand des Gesichts wieder nicht deutlich; der Mund wieder auf $^1/_3$ des Untergesichts, der untere Ohrenrand auf der Höhe der Nasenspitze. Seitlich ist nichts zu finden. Bei den zwei anderen Köpfen jedoch, den stehenden Madonnen von 1508 B. 31 und 1514 B. 33 finden wir eine genau

Digitized by Google

zutreffende obere Begrenzung des Gesichts, sodass die Auffindung der Höhendimensionen mit dem Zirkel als wahrscheinlich anzunehmen sein mag.

Das vollständige Schema ist vielleicht vorauszusetzen bei dem Kopf des heiligen Koloman (Holzschnitt, B. 106): die Entfernungen der Augenwinkel stehen in dem zutreffenden arithmetischen Verhältnis zu den Höhenabständen, ebenso die Kopfbreite (freilich nur auf der einen Seite messbar, wegen des Hutes). Der Rand des Kinns — nach demselben Verfahren wie bei den gemalten bärtigen Idealköpfen mit Sicherheit zu finden — scheint in der Zeichnung des Bartes angedeutet zu sein; die Entfernung von hier zum unteren Bartende wäre gleich der Gesichtshöhe.[71])

Zum Schluss kommen zwei Kupferstiche mit Köpfen, von denen wir mit Bestimmtheit behaupten können, dass sie vollständig, auch in den Breitenmaassen, nach dem Schema konstruiert sind.

Zunächst das dornengekrönte Haupt in jenem wunderbar feinen Kupferstich der vera icon von 1513 B. 25 (Abbildung S. 55). Alle Abmessungen stimmen genau zu dem Schema (Breite und Höhe bis zu den Tuchrändern gemessen). Der Mund auf $^1/_3$ des Untergesichts. Der Engelskopf links hat regelmässige Züge, ist aber nicht konstruiert. Charakteristisch ist, dass auf der Wiener Vorzeichnung zu dem Christuskopf die Maasse noch nicht zutreffen.



Madonna, B. 37.

Dann die von zwei Engeln gekrönte Madonna, 1520, B. 37. Hier fällt auch der Haaransatz genau mit dem oberen Gesichtsrand zusammen. Der Mund auf $^1/_4$ des Untergesichts. Alles in grösster Schärfe.

Diese beiden Köpfe sind die einzigen in Vorderansicht unter den kleineren Werken seit der venezianischen Reise, soweit sie mit entsprechendem Zeitaufwand gemacht sind.[72]) Obwohl die Maasse mit der grössten Schärfe zutreffen, so würde das doch wohl — bei der Kleinheit der Verhältnisse — nicht frappant genug sein, wenn uns nicht die Analogie der grossen gemalten Köpfe, sowie der Proportionslehre zu Hilfe käme. So darf man meines Erachtens hier die Anwendung des vollständigen Schemas mit aller Bestimmtheit behaupten.[73])

---

[71]) Das durch einen Brief überlieferte Gerede, es sei dieser Kopf ein Portrait des Stabius, entsprang doch wohl nur jenem zu allen Zeiten die Laien beglückenden Streben, in einem Kunstwerk Ähnlichkeiten mit Bekannten zu finden. — Wenigstens darf man erwarten, dass Stabius einen bedeutenderen Kopf hatte.

[72]) D. h. also unter den Kupferstichen, da bei Skizzen und Holzschnitten die genaue Anwendung des vollen Schemas nicht zu erwarten ist, wegen des unverhältnismässigen Zeitaufwandes.

[73]) Die für unsere modernen nnd Laienbegriffe höchst subtile Arbeit der Konstruktion in so kleinen Maassen dürfen wir natürlich dem routinierten Kupferstecher mit seiner mikroskopisch feinen Technik getrost zutrauen.

Digitized by Google

Dritter Teil.

Fremde Einflüsse.

Während wir bisher fast nur von Thatsächlichem zu berichten hatten und dadurch den künstlerischen Charakter einer ganzen Reihe Dürerscher Werke erklären konnten, so müssen wir jetzt, der wissenschaftlichen Vollständigkeit halber, zu unserem Bedauern den Leser in ein zwar vielbesuchtes, aber darum nicht weniger unsicheres und dunkles Gebiet führen: wir haben noch den Versuch zu machen, Dürers Proportionsschemata an Vorbilder oder Lehrer anzuschliessen.

I.

Spuren in den Proportionssystemen.

A.

Jacopo de' Barbari.

In den Erörterungen über Dürers Proportionsstudien spielt der sogenannte „Kanon Barbaris" die erste Rolle, obwohl wir garnichts von ihm wissen und wissen können; wir können daher auch nicht wissen, ob, wo, wann und wie er von Dürer übernommen wurde, ob, wann und wie sich Dürer von ihm „befreite".

Die seit Thausing angenommene Übernahme jenes uns freilich unbekannten, aber trotzdem so viel genannten Kanons von Jacopo de' Barbari, und die allmähliche Befreiung davon (die gerade in den ersten konstruierten Kupferstichen, der Grossen Fortuna und dem Sündenfall, vorliegen soll) — das sind Hypothesen, die zu weiteren falschen Aufbauten geführt haben, während sie aus Dürers Werk nicht zu belegen sind. Ebenso wenig aus Jacopos Werk: unter allen Stichen und Bildern dieses Meisters lässt sich keine einzige konstruierte Figur,

Digitized by Google

kein einziger konstruierter Kopf finden. Dieser Umstand, ebenso wie die Art seiner Formengebung beweisen, dass er sich mit Proportionsstudien nur nebenher beschäftigt haben kann.

Das schliesst natürlich nicht aus, dass Jacopo de' Barbari in Venedig, wahrscheinlich durch Luca Pacioli, in die theoretischen Studien eingeführt worden war, und eine aus diesem Verkehr stammende Proportionszeichnung Dürer sehen liess; und, wenn wir sehr subtil sein wollen, dass sich Dürer vielleicht den Habitus der Konstruktion ganz im allgemeinen merkte, und dadurch bei seinen Arbeiten bis zu einem gewissen Grade beeinflusst war — ohne jedoch das System näher zu kennen: von einer eigentlichen Schülerschaft darf nicht die Rede sein, denn Dürer selbst sagt von der Proportionslehre: „so ich selb nye gelernt hab oder von yemand anders underwisen pin worden". Er klagt, dass die italienischen Theoretiker mit ihrem Wissen zurückhalten; und speziell von Jacopo de' Barbari erzählt er, dass dieser ihm „seinen Grunt nit klerlich anzeigen" wollte.

B.

Vitruv.

Vitruvs Angaben.

Die eigentlichen Quellen Dürers sind, wie er selbst sagt, Vitruv und die Natur, d. h. also in der Hauptsache arbeitet er für sich. Denn Vitruvs Angaben sind äusserst spärlich, sodass er kaum als ein Lehrmeister, sondern nur als hochverehrter Protektor aus dem Altertum, sowie als Spender der Anregung und einiger fragmentarischer Daten gelten kann. Er „beschreibt ein wenig von der Glidmaass eines Mannes" sagt Dürer selbst. Dies Wenige aber ist getreulich benutzt und wird bis zuletzt beibehalten.[74])

Nach Vitruv soll der Kopf $^1/_8$, das Gesicht $^1/_{10}$ der Körperlänge hoch sein; im Gesicht dann wieder drei gleiche Teile, Stirn, Nase, Untergesicht. Diese Maasse fanden wir seit der Wiener Zeichnung bei allen konstruierten Köpfen Dürers wieder (abgesehen von jener in den späteren Jahren eintretenden Veränderung des weiblichen Idealkopfes, der ja der „Maass eines Mannes" nicht zu folgen brauchte).

Die weiteren Vorschriften Vitruvs sind unausführbar, da sie einander widersprechen. Mit der blossen Annahme der Textkorruption kommt man nicht aus, die Angaben sind offenbar, nach dem ganzen Tenor der Stelle, aus verschiedenen seiner „autores graeci" ohne weiteres Nachdenken zusammengestellt; und wer später diese sich widersprechenden Notizen als Regel wiedergegeben hat, sparte sich ebenfalls das Nachdenken.

Die Entfernung vom oberen Brustrand zum Scheitel soll $^1/_4$, zum Haaransatz $^1/_6$ der Körperlänge sein — bleibt also für die Entfernung vom Haaransatz zum Scheitel $^1/_4 - ^1/_6 = ^1/_{12}$; nach jener ersten Angabe, Kinn bis Scheitel $^1/_8$, bis Haaransatz $^1/_{10}$, bleibt für dieselbe Entfernung $^1/_8 - ^1/_{10} = ^1/_{40}$.

[74]) Die Stelle lautet: „corpus enim hominis ita natura composuit, uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma ab articulo ad extremum medium digitum tantundem, caput a mento ad summum verticem octavae, cum cervicibus imis ab summo pectore ad imas radices capillorum sextae, ad summum verticem quartae. ipsius autem oris altitudinis tertia est pars ab imo mento ad imas nares, nasum ab imis naribus ad finem medium superciliorum tantundem. ab ea fine ad imas radices capilli frons efficitur item tertiae partis. pes vero altitudinis corporis sextae, cubitus quartae, pectus item quartae. reliqua quoque membra suas habent commensus proportiones, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt adsecuti."

Digitized by Google

Man hat später diese Schwierigkeiten wegemendiert, aber in primitiver Weise, indem man einfach Zahlen veränderte und wesentliche Bezeichnungen interpolierte. Ich hatte ursprünglich gehofft, in einer der älteren, für Dürers Benutzung in Betracht kommenden Ausgaben einen Komplex von Korrekturen zu finden, der sich mit den Grundmaassen von Dürers erstem Schema deckte; sie bringen indessen alle den ursprünglichen Text, ohne wesentliche Emendation. Auch Fra Giocondos Ausgabe, die sonst für den Text viel geleistet hat, greift hier nicht durch.[75])

Dürers Grundmaasse.

Man kann sich ausmalen, wie sich Dürer und Pirkheimer über diese Widersprüche in dem antiken Orakel den Kopf zerbrochen haben. Schliesslich blieb ihnen nichts übrig, als den Text in radikaler Weise zu operieren. Man ist versucht, dieser wenig philologischen Arbeit nachzuspüren.

Wir machten eben schon auf die Unmöglichkeit eines Maasses aufmerksam, dass nämlich der obere Brustrand $^1/_6$ vom Haaransatz, und $^1/_4$ vom Scheitel abstehe — unmöglich, weil das der vorhergehenden Bestimmung von Kopf- und Gesichtshöhe widerspricht. Die Sache wird glatt, wenn man $^1/_6$ vom oberen Brustrand zum Scheitel rechnet, und $^1/_4$ von der Mitte der Brust zum Scheitel. Diese letztere Korrektur, d. h. die Interpolation der Worte „a medio pectore", ist heute sogar allgemein üblich und kommt schon im XVI. Jahrhundert vor.[76]) Ausserdem wäre zu streichen, „ad imas radices capillorum".

Dies zieht nun noch eine weitere Korrektur oder vielmehr Interpretation mit Notwendigkeit nach sich. Das Maass der Brust selbst normiert Vitruv auf $^1/_4$. Wenn aber von der Mitte der Brust bis zum Scheitel $^1/_4$, und von ihrem oberen Rand ebendahin $^1/_6$ ist, so ergiebt sich durch das einfache Rechenexempel die Höhe der Brust gleich $(^1/_4 - ^1/_6) \cdot 2 = ^1/_6$. Trotzdem kann man das vitruvische Maass leicht halten, wenn man es nämlich auf die Breite bezieht: von Schulter zu Schulter $^1/_4$.[77])

Diese Maasse entsprechen denn auch den wirklichen Verhältnissen.

Freilich, ein moderner Philologe dürfte sich solche chirurgischen Eingriffe nicht erlauben — aber dafür braucht er auch keine Körperkonstruktionen zu machen; er braucht nur Vitruvs ursprünglichen Text wiederherzustellen und kann die Widersprüche darin dem flüchtigen Arbeiten des Autors zur Last schreiben. Die angegebenen beiden Korrekturen, von denen eine ohnehin allgemein üblich ist, scheinen mir aber die einzigen, die auf dem kürzesten Wege eine solche Gruppierung der Maasse herstellen, dass diese sich nicht mehr widersprechen und sogar zu den wirklichen Durchschnittsverhältnissen des Körpers stimmen.

Nun kann man sich ja auch denken, Dürer habe den Fitrufium einfach wütend in die Ecke geworfen; dagegen spricht jedoch seine oft geäusserte Verehrung für die antiken Lehr-

[75]) Dass Dürer denselben Vitruvtext hatte wie wir, beweist eine Stelle im Londoner Manuskript, wo er die Maasse Vitruvs mitteilt (Conway S. 187).

[76]) In der zu Como 1521 erschienenen italienischen Übersetzung mit Kommentar (nach C. Cesariano) heisst es „da mezo il pecto insino a la summa vertice la quarta parte"; diese Korrektur wird aber im Kommentar nicht begründet, daher sie wohl auch bei Rivius, Nürnberg 1548, nicht wiederholt ist, der sich sonst stark an ihn anlehnt. Rivius korrigiert: oberer Brustrand bis Scheitel „ein wenig minder dañ der fünfftheil". — „Wie aber die Brust ein fiertheil sein mög / kan ich nit wol bey mir selber finden"; bis auf die Hüften gemessen, sei die Entfernung kleiner, bis auf die Scham grösser.

[77]) Auch unter der vorhergehenden Angabe: Fuss $^1/_6$ der Körperlänge, kann man ja unmöglich ein Höhenmaass verstehen, sondern nur die Fusslänge. Eine entsprechende Interpretation auch für das Brustmaass liegt also sehr nahe.

Digitized by Google

meister der Proportion, und für Vitruv im Besonderen. Die genannten Korrekturen wird man also anzunehmen haben, so lange sich nicht eine einfachere und doch durchgreifende Verbesserung (nicht für den Philologen, sondern für den Künstler) herstellen lässt.

Dazu kommt nun, dass diese so aus Vitruv abgewandelten Maasse thatsächlich in den frühen Konstruktionen Dürers vorkommen, und zwar nicht nebenher, sondern als konstituierende Grundmaasse; und dass diese Konstruktionen sich an andere Vorbilder kaum anschliessen lassen.

Es sind also folgende Grundmaasse: Kopf $^1/_8$, Gesicht $^1/_{10}$, das Gesicht dann dreigeteilt; vom Scheitel bis zum oberen Brustrand $^1/_6$, bis zur Brustmitte $^1/_4$. Brusthöhe also $^1/_6$, ihr unterer Rand $^2/_6$ vom Scheitel; Schulterbreite $^1/_4$. Als nicht bei Vitruv berührte, aber von Natur nahe liegende Maasse treten hinzu: Spalt Körpermitte, Knie Mitte des Beins.[78])

Nehmen wir zu diesen Grundmaassen die Figuren, für die Dürer sein Schema zurechtmachte — die Wiener Zeichnung nach der Amymone, die zahlreichen folgenden Konstruktionen nach dem Apoll vom Belvedere — so ergeben sich jene auf den ersten Blick etwas befremdenden Konstruktionen ganz von selbst.

Zunächst die Kopfkonstruktion, sehr einfach, im direkten Anschluss an Vitruv, daher bis 1528 in der Hauptsache gleich bleibend. Dann die Konstruktion der Brust. Deren Höhe $^1/_6$. Da nun (beim Apoll vom Belvedere) die Brust seitlich herausgebogen ist, so musste sie in eine Figur — es lag nahe in ein Quadrat — gefasst, und dies in einem Winkel gegen die Hauptaxe des Körpers verschoben werden; der Trennungspunkt beider Axen kam $^2/_6$ vom Scheitel. Es ergab sich ferner die horizontale Halbierung der Brust ($^1/_4$ vom Scheitel); auf dieser Linie liegen die Brustwarzen. Die Schulterbreite fanden wir, freilich nicht präzis nachzumessen, $^1/_4$: dadurch würde er die vitruvische Angabe befolgen „pectus item quartae". Für die Hüften bleibt das Sechstel zwischen unterem Brustrand und Spalt (gleich Körpermitte), ebenfalls seitlich verschoben, indem sich die konstituierende Mittellinie von der Hauptkörperlinie abzweigt, in demselben Punkt wie die Brustlinie; das Detail arbeitet er, wegen des Mangels an Vorschriften, selbständig aus; daher finden wir hier auch wechselnde Versuche. Endlich noch die Kniee; sie sind durch Halbierung des Beins gefunden, vom Hüftgelenk aus; bei der späteren Systematisierung durch einfache Zweiteilung des Unterkörpers.

Für den weiblichen Körper giebt er ja zuerst dasselbe Schema; dann aber emanzipiert er sich hier von diesen Proportionen, verändert sie nach dem Bau, den die Natur dem weiblichen Körper gegeben hat — ähnlich wie er zuletzt auch bei den weiblichen Köpfen, zu gunsten des Zeitgeschmacks, das Schema ändert.

Die Proportionen des Mannes bleiben dagegen wie im ersten Schema. D. h. nur jene Grundmaasse (alles Übrige verändert sich): sie bestimmen noch die oben erwähnten Zeichnungen des Londoner Manuskripts, die Bremer Konstruktion von 1513 und die verwandten Zeichnungen in Dresden; auch in der Proportionslehre von 1528 sind ihre Spuren noch deutlich.

Auf dem Bremer Blatt ist, wie wir vorhin sagten, die Anwendung der stetigen Proportion zu vermuten, wie sie in der Proportionslehre für die entsprechenden Abstände vorkommt. Es ist wohl anzunehmen, dass Dürer auf ein solches Verfahren durch den Verkehr mit Luca Pacioli gekommen ist, der ja ein Buch über den goldenen Schnitt geschrieben hat. Dies nur, um darauf aufmerksam zu machen, dass es doch auch noch ganz andere Methoden giebt, die

[78]) In der Proportionslehre finden wir auch noch die vitruvischen Maasse, die im Apolloschema nicht zur Geltung kamen wegen der Haltung der Figuren: Unterarm $^1/_4$, Hand $^1/_{10}$, Fusslänge $^1/_6$.

Digitized by Google

Körpermaasse zu proportionieren. Wer also findet, dass vom ursprünglichen Text des Vitruv durch jene Korrekturen hindurch zu Dürers Grundmaassen ein zu weiter Weg sei, der bedenke, dass jedenfalls die ganze Methode völlig gleich ist: keine arithmetisch irrationalen Proportionierungen, sondern eine Berechnung der einzelnen Maasse nach einfachen Bruchteilen der Körperlänge. Und die Auswahl dieser Bruchteile ist dieselbe wie bei Vitruv (auch ohne jede Korrektur): 1/4, 1/6, 1/8, 1/10.[79]) Andere Bruchteile kommen erst später vor: zuerst bei den von Vitruv unabhängigen Versuchen einen weiblichen Kanon zu finden, 1/5 (Konstruktionen in Berlin und London), dann 1/7 (Eva des Prado) u. s. w. Zuletzt, in der Proportionslehre, Teilungen durch alle möglichen Zahlen zwischen 1 und 100, auch hohe Primzahlen, z. B. 1/43. —

Dass somit das erste Dürersche Schema auf Vitruv zurückgeht, scheint mir nicht zu bezweifeln. Die Frage kann nur sein, ob zwischen beiden noch ein italienischer Theoretiker vermittelt habe.

C.

Luca Pacioli.

Historische Beziehungen.

In seinem letzten venezianer Briefe, datiert „ungefähr am 13. Oktober 1506", also etwa 3 Wochen nach Vollendung der Rosenkranzmadonna, schreibt Dürer, er beabsichtige nach Bologna zu reiten, um der Kunst in geheimer Perspektive willen, die ihn einer lehren wolle. Dass er thatsächlich hinkam, ist durch Scheurl bezeugt. Man vermutet in dem Meister dieser „geheimen Perspektive" mit viel Wahrscheinlichkeit Luca Pacioli, den Verfasser der „Divina Proportione", die sich ja mit Dürers „Underweysung der Messung" eng berührt. Auf den Verkehr mit ihm führt man dann auch die bekannten Zeichnungen in Florenz und Mailand zurück, Studien über Pferdeproportionen mit Zahlenangaben von fremder Hand.

Für die Bekanntschaft Dürers mit Fra Luca lässt sich noch ein neues Moment anführen: ein kürzlich aufgetauchtes Doppelportrait, bezeichnet „Jac Barb"; die Hauptperson ein Mönch, Fra Luca, von geometrischen Instrumenten u. dgl. umgeben; neben ihm, etwas zurück, steht ein stattlicher junger Mann, der den Beschauer in der eigentümlichen Weise der Selbstportraits anblickt. Nach der Ansicht eines hervorragenden Kenners italienischer Kunst, der die Tafel wiederholt und eingehend studiert hat,[80]) ist dieser junge Mann zweifellos der Maler des Bildes selbst: Jacopo de' Barbari. Wir dürften also wohl aus diesem Doppelportrait auf ein nahes Verhältnis Jacopos zu Fra Luca schliessen, und so könnten wir uns leicht denken, wie die Bekanntschaft des lernbegierigen Deutschen mit dem italienischen Mathematiker eingeleitet wurde, da Dürer ja unmittelbar vor seiner Reise nach Italien, etwa 1503—5, in einem lebhaften künstlerischen Austausch mit Jacopo de' Barbari gestanden hat.

---

[79]) Die Bedeutung der Zahlen 6 und 10 wird von Vitruv im selben Kapitel noch ausdrücklich hervorgehoben: „perfectum . . antiqui instituerunt numerum qui decem dicitur . . . . mathematici vero . . . perfectum dixerunt esse numerum qui sex dicitur"; und aus 1/6 und 1/10 setzt sich ja Dürers frühes Schema fast ausschliesslich zusammen.

[80]) Ich kenne die Tafel leider nur aus einer Amateurphotographie und mündlicher Beschreibung, da sich die Direktion der Gallerie, die das Bild verwahrte, nicht entschliessen konnte es mir zu zeigen (weil über den Ankauf verhandelt wurde). Jedenfalls ist es ein Stück ersten Ranges; ausserdem auch für die Kenntnis Jacopos de' Barbari von grosser Bedeutung; es zeigt gar keine deutschen Elemente, weder in Auffassung noch Technik, giebt sich ungefähr wie ein Antonello.

Digitized by Google

Also: Dürer schreibt, er wolle zu einem Lehrer der Perspektive; seine Perspektivenlehre ist von Paciolis Buch abhängig; Studien über Pferdeproportion weisen auf Pacioli (als Schüler Lionardos); Jacopo de' Barbari, mit dem Dürer kurz vorher eng verkehrte, scheint in einem Art Schülerverhältnis zu Pacioli gestanden zu haben — dies alles zusammengenommen macht es höchst wahrscheinlich, dass Dürer 1506 bei Pacioli gewesen ist[91]), und es liegt nahe, Spuren dieses Verkehrs auch in unseren Proportionsfiguren und Köpfen zu suchen.

Spuren in den Konstruktionen.

Zunächst könnte man denken, dass Pacioli durch Jacopo de' Barbari auf Dürer schon vor der venezianischen Reise eingewirkt, dass er also vielleicht zwischen Dürer und Vitruv vermittelt habe. Indessen giebt Pacioli für die Konstruktion des Körpers einfach die vitruvischen Maasse, unverändert. Von hier aus spricht also nichts dafür, dass nicht Vitruv selbst, sondern Paciolis Wiederholung Dürer vorgelegen habe; gegen diese Annahme spricht, dass Pacioli an derselben Stelle eine ausführliche, an einer Figur erläuterte Konstruktion des Profilkopfes giebt, die auch von Vitruv ausgeht, aber völlig von dem Dürerschen Profilkopf abweicht: Pacioli legt ein gleichseitiges Dreieck zu Grunde, Dürer ein Quadrat, Pacioli teilt der Breite nach in sechs Teile, Dürer in sieben, u. s. f.

Aus Paciolis Buch können wir also nur schliessen, dass er vor Dürers venezianischer Reise keinen Einfluss auf ihn gehabt hat. Während oder nach dieser Reise nun finden wir keineswegs einen so scharfen Einschnitt in Dürers Proportionssystemen, dass wir unbedingt auf einen fremden Einfluss schliessen müssten, auch finden wir keine sehr frappierenden Übereinstimmungen mit Pacioli. Die stetige Proportion (vgl. oben) taucht erst einige Zeit nach der venezianischen Reise auf; in den unmittelbar nach ihr entstandenen Zeichnungen ist sie nicht angewendet. Indessen die in Dürers künstlerischem Nachlass vorliegende Geschichte seiner Proportionsstudien und jene aus der historischen Überlieferung so wahrscheinliche Annahme, dass er damals den italienischen Mathematiker aufgesucht habe — sie stützen sich zwar nicht gegenseitig, aber sie widersprechen sich auch nicht, lassen sich sehr wohl vereinen.

Zu der geringen Sorgfalt Paciolis für die Konstruktion des Körpers — er wiederholt ohne Bedenken den Vitruv — würde passen, dass bei Dürer nach und infolge der venezianischen Reise keine wesentliche Änderung im Proportionsschema der Körper eintritt. Höchstens die vorhin geschilderte Richtung auf grössere Systematisierung könnte man auf den Verkehr mit Pacioli, und damit die indirekte Kenntnis Lionardos, zurückführen: das Verschwinden jener doch nur durch Zufälle bedingten Konturkreise, die Entwicklung auf rechtwinklige Konstruktion, Bestimmung der wichtigen Punkte. Deswegen brauchen die beiden sich gar nicht über dies specielle Thema unterhalten zu haben, die Anregung könnte Dürer auch aus den Pferdekonstruktionen geschöpft haben, die ja in ähnlichem Sinne gehalten sind.

Deutlicher, freilich fast nur äusserlich, zeigt sich eine Art von Einschnitt bei den Kopfkonstruktionen. Seit der venezianischen Reise kommen, wie wir sahen, ziemlich oft die grossen konstruierten Einzelköpfe vor, die bis dahin ganz gefehlt hatten. Dadurch ist bedingt, dass die Profilstellung durch die Vorderansicht ersetzt wird. Aus Paciolis Buch könnte

[91]) Cantor, Dürer als Schriftsteller, Neue Heidelberger Jahrbücher 1891, bestreitet Paciolis Anwesenheit in Bologna 1506.

Digitized by Google

man entnehmen, dass er sich für die Konstruktion des Kopfs besonders interessiert habe, das häufigere Vorkommen bei Dürer würde dem nicht widersprechen.

Wir zeigten früher, wie das neue Schema bei Dürer ziemlich scharf einsetzt, während der venezianischen Reise. Dies lässt sich nun freilich in seiner gesamten Anlage mit Pacioli nicht unmittelbar vergleichen, da dieser ja in seinem Buche den Kopf nicht in Vorderansicht, sondern nur im Profil konstruiert. Doch kann man wenigstens die vertikale Teilung des Gesichts vergleichen, und dabei fällt eins auf: Dürer nimmt von da an als Grenze zwischen Nase und Stirn nicht mehr die Augenbrauen an, sondern die oberen Augenlider — und das stimmt zu Paciolis Profilkopf.

Dies sind die einzigen Indicien, die sich, bei dem geringen von Pacioli vorliegenden Material, finden lassen. Doch sind wir weit entfernt, aus solchen fast verschwindenden Spuren leichtsinnige Schlüsse zu ziehen, wir hatten lediglich die Beziehungen aufzusuchen, die sich zwischen den Angaben des Paciolischen Lehrbuchs und der mit Sicherheit festzustellenden Geschichte der Dürerschen Proportionsstudien überhaupt finden lassen. Für subjektive Vermutungen bleibt darüber hinaus natürlich ein weites Feld, zumal da wir nicht wissen, wie viel Dürer noch von Pacioli hören konnte, was dieser nicht in sein Buch aufgenommen hatte; das führt uns zu Lionardo.

D.

Lionardo.

Man kennt bereits eine ganze Reihe von Belegen für den Einfluss Lionardos auf Dürer: die Betonung der Physiognomieen und Hände in dem merkwürdigen Gemälde der barberinischen Galerie (vor dem vermutlichen Verkehr mit Pacioli entstanden), die Karrikaturenzeichnungen, und die sogenannten Knoten; dazu mehrere einzelne von Lionardo bestimmte Blätter.

Durch seinen Verkehr mit Pacioli wird Dürer nun auch manches von den weitverzweigten theoretischen Studien Lionardos erfahren haben, was ihn anregte und förderte.

Lionardo hat bekanntlich eine grosse Zahl von Notizen hinterlassen, die kein System bilden, sondern nur einzelne, stets neue Ansätze darstellen. Natürlich kann jeder dieser Gedankenblitze, jede Formulierung, durch Pacioli an Dürer weitergegeben sein; sogar schon vor der venezianischen Reise, auf dem noch weiteren Umweg über Luca Pacioli und Jacopo de' Barbari. Wo wir also einer auffallenden Übereinstimmung begegnen, werden wir zu solcher Annahme neigen.

Nun findet sich in Lionardos Manuskripten (Richter S. 182, No. 343) eine Stelle, die von Vitruv ausgeht, im weiteren Verlaufe aber dessen Angaben nicht einfach referiert, sondern ungefähr dieselben Korrekturen giebt, wie wir sie vorhin vorschlugen, also den Grundmaassen in Dürers ersten Konstruktionen entsprechend: Kinn bis Scheitel $^1/_8$, bis Haaransatz $^1/_{10}$; oberer Brustrand bis Scheitel $^1/_6$, bis Haaransatz $^1/_7$ [82]); Brustwarzen bis Scheitel $^1/_4$; Glied Körpermitte, Knie $^1/_4$, Fusshöhe $^1/_7$. Die Abweichung von Vitruv ist hier stark genug, andererseits die Übereinstimmung zwischen Dürer und Lionardo genau genug, um einen Zusammenhang wahrscheinlich

---

[82]) Ganz genau wird es mit dieser Korrektur auch nicht, die Entfernung vom Haaransatz zum Scheitel differiert nach den verschiedenen Angaben um $^1/_{840}$ — aber das kommt natürlich praktisch, bei kleinerem Maasstabe, gar nicht in Betracht.

Digitized by Google

zu machen. Wer also Dürers Abhängigkeit von Lionardo gern annehmen will, der mag auf diese Stelle den Finger legen.

Es ist dies die einzige Übereinstimmung, die sich finden lässt[58]), im übrigen weichen Lionardos zahlreiche Versuche und Angaben durchaus von Dürer ab. Ich für meinen Teil glaube jedoch auch in diesem Falle nicht an einen Zusammenhang, sondern halte jene Korrekturen für so naheliegend (d. h. nicht für einen Philologen, sondern für einen Künstler), dass beide selbständig dazu kommen konnten. Und wenn diese Zahlengruppe über Luca Pacioli und Jacopo de' Barbari zu Dürer gekommen wäre (denn er müsste sie ja schon vor der venezianischen Reise gekannt haben), so hätte doch wohl Pacioli in seinem Buch den Vitruv nicht ohne jedes Bedenken wiederholt. Ferner wäre das unveränderte Weitergeben über zwei Vermittler hinweg doch wohl nur möglich, wenn diese Gruppe von Maassen aus der Fülle der Notizen zu einem nachdrücklich empfohlenen, mehr geschlossenen System entwickelt, und als solches, ausgeführt, womöglich mit Figuren, weiter gelehrt worden wäre. Die kindlichen Konturkreise in Dürers frühen Konstruktionen widersprechen jedoch durchaus der Annahme einer näheren Kenntnis von Lionardos Weise zu konstruieren. Namentlich aber verbieten Dürers eigene Äusserungen, die wir gleich anführen werden, eine solche Annahme: er betont seinen Mangel an Vorbildern und beklagt das Zurückhalten der italienischen Theoretiker mit ihrem Wissen.

Während der venezianischen Reise dagegen ist Lionardos Einfluss auf Dürer sicher. Damals setzen die vorhin genannten zahlreichen Beziehungen ein. In unserer Materie gehören dahin die schon ad vocem Pacioli genannten Wirkungen: das Verschwinden der Konturkreise; dafür rechtwinklige Bestimmung der Hauptpunkte des Körpers, also in Lionardos Art. Im weiteren Sinn gehören dahin auch die Studien über Pferdeproportion, und namentlich die — jedenfalls auch durch Pacioli vermittelte — Kenntnis der umfangreichen Bestrebungen Lionardos in der Kunsttheorie, eine Kenntnis, die den deutschen Meister zum Nacheifern anregt; das äussert sich in dem weit angelegten Programm zu seinem Malerbuch, der „Speis der Malerknaben", wovon er ja nur einen Teil hat ausarbeiten können.

Überblick.

Aus unseren Untersuchungen ergiebt sich also über Dürers Verhältnis zu anderen Theoretikern:

Den vielzitierten „Kanon Barbaris" kennen wir nicht, da wir von diesem Künstler weder Aufzeichnungen noch konstruierte Figuren haben. Aus dem vorhandenen Material lassen sich also Dürers Anfänge zu Jacopo nicht in Beziehung setzen, auch nicht indirekt, wenn wir ihn nur als Vermittler betrachten: denn auch bei Pacioli — von dem vermutlich Jacopos Proportionskenntnisse stammen — findet sich nichts Ähnliches, dessen Angaben sind vielmehr stark abweichend. Dagegen führen deutliche Spuren auf Vitruv als Vorbild für Dürers Anfänge;

---

[58]) Eine Zeichnung Dürers in den Berliner Kgl. Museen (Lippm. I, 11) giebt eine eigentümliche Neunteilung des Körpers. Eine Neunteilung findet sich auch einmal bei Lionardo (Richter 317, S. 172), bezieht sich aber auf andere Punkte. Ebenso die Neunteilung bei Pomponius Gauricus (ed. Brockhaus, S. 131/2) Immerhin mag die Idee der Neunteilung bei Dürer während der italienischen Reise angeregt sein; in diese Zeit passt ja auch die Zeichenweise. Das Blatt gehört, ebenso wie die Apollozeichnung der Sammlung Poynter, zu einer bekannten Gruppe von Zeichnungen, die Thausing für unecht erklärt hat; sie sind jedoch echt, um 1503—6 entstanden, wie wir an anderem Ort nachzuweisen gesucht haben. — Die Ellipse auf der Durchzeichnung der Londoner Figur, Lippm. III 225, kann ich, wegen Mangels an Analogien, nicht mit Sicherheit erklären.

Digitized by Google

und zwar die Kopfmaasse, der widerspruchslose Teil seiner Vorschriften, unmittelbar; die Maasse des übrigen Körpers wenigstens dann, wenn wir annehmen wollen, dass Dürer, Vitruvs Methode beibehaltend, die Widersprüche herauskorrigierte. Damit kommen wir aus: nehmen wir die Haltung zuerst der liegenden Figur, dann namentlich des Apoll vom Belvedere hinzu, so ergiebt sich das frühe Schema wie von selbst. Auf Naturbeobachtung und selbständiger Arbeit beruhen dann die wechselnden Details, sowie die weitere Entwicklung, namentlich beim weiblichen Körper.

So verstehen wir nun auch das Dilettantische in Dürers erstem Schema: dessen Anwendung auf eine in den Hüften gebogene Figur, die unorganische Konstruktion des Konturs durch Kreise — es hat ihm eben Niemand dabei geholfen, seine Hilfsmittel und Vorbilder waren nur: die ungenaue Erinnerung an die ihm von Jacopo gezeigte Proportionszeichnung, der wenig brauchbare und erst zu korrigierende Vitruv, und das Modellstudium.

Anders wohl während der venezianischen Reise. Damals hat er sehr wahrscheinlich mit dem Mathematiker Luca Pacioli verkehrt. Die Spuren davon, auf anderen Gebieten deutlicher, würden sich für uns zeigen: vielleicht in dem Auftreten des neuen, seitdem häufigen Kopfschemas, und ausserdem wahrscheinlich in jener von Lionardo kommenden, mehr systematischen, wissenschaftlichen Durchbildung der Konstruktion.

Schlagende Beziehungen zu Lionardo finden sich nicht, doch ist sein Einfluss — indirekt, über Pacioli, vielleicht auch vorher schon über Jacopo de' Barbari — nicht zu bezweifeln. Manches weist auf Lionardo hin, gerade die einzige genaue Übereinstimmung ist jedoch, meiner Ansicht nach, nur als Analogie zu erklären, aus Vitruv hervorgehend. Der stärkste Einfluss Lionardos auf Dürer wird allgemeiner Art gewesen sein: jene Systematisierung des Schemas, und dann namentlich die prinzipielle Richtung auf wissenschaftliche Ergründung der Natur: der Proportionen von Mensch und Pferd, der Physiognomieen, der Perspektive, der Lehre von Licht und Schatten, von den Farben u. s. w.

II.

Dürers eigene Äusserungen.

Sehr viel Präzises haben wir also über Dürers Beziehungen zu den italienischen Theoretikern aus den Spuren in den Proportionssystemen nicht gerade festgestellt, aber wir brauchen darüber nicht untröstlich zu sein, denn nach Dürers eigenen Äusserungen hat er ihnen auch nicht viel verdankt. Im Londoner Manuskript (Conway S. 258/9) beklagt er sich über ihre Zurückhaltung: „Dan man weis das dise kunst der menschlichen mos ist ferloren worden und lang zeit nit im prawch gewest dan was sich in anderthalb hundert jorn wider angefangen hat. Aber dy solches wider angefangen haben uns noch nichtz awfgerissen und schriftlich an dag geprocht. Dorin ist der mangell der lermeister gros pey uns und dorin ist schwer einem itlichem aws fernunft und eygner übung solchs zw suchen und finden. Ich weis woll wy schwer es ankumt und dorin pit ich dy selben grossen meister underdeniglych so doch for der itzigen

Digitized by Google

wider erwaxsung in tawssen joren nix erfunden ist das uns zu kumen sey dordurch solche kunst gar erloschen ist / sy wöllen ir gab dy sy van gott empfangen haben uns mit teillen dorin pit ich dyselbigen welcher under ewch sey der solche nützlich gute kunst pey im ferporgen hab der geb sölchs an dag und teils miltiglich den andern mit. Dan ich hoff hy mit dyselben grossen meister zw reitzen so sy sehen das ich ein gering ding dar lassen aws gen das sy dan mit grossen eren mit irer grossen kunst herfür wischen . . ."

Und nehmen wir die summa summarum der vorstehenden Untersuchungen: durch Jacopo der erste Anstoss, jedoch ohne nähere Belehrung, durch Pacioli die Vermittlung allgemeiner Anregungen von Lionardo, aus Vitruv jedoch die Grundlage der ersten Konstruktionen — so passt das recht gut zu der Erzählung, die Dürer selbst von der Geschichte seiner Proportionsstudien giebt (Conway, S. 253/4): „dan ich selbs wolt lyber ein hochgelerten berumbten man in solcher kunst hörn und lesen / dan das ich als ein unbegrünter dofan schreiben söll / Idoch so ich keinen find / der do etwas beschriben hett[51]) van menschlicher mas zw machen / dan einen man Jacobus genent / van venedig geporn / ein liblicher moler Der wies mir man und weib / dy er aws der mas gemacht hat das ich awff dyse zeit libr sehen wolt was sein mainung wer gewest dan ein new kunigreich / und wen ichs hett so wolt ich ims zw eren in trug bringen gemeinem nutz zw gut / und aber ich was zw der selben zeit noch jung und het nie fan solchem ding gehört / und dy kunst ward mir fast liben / und nam dy ding zw find / wy man solche ding möcht zw wegen pringen / Dan mir wolt diser forgemelt Jacobus seinen grunt nit klerlich anzeigen das merkett ich woll an im / Doch nam ich mein eygen ding für mych / und las den fitrufium der beschreibt ein wenig van der glidmas eines mans / Also van oder aws den zweien obgenanten manen hab ich meinen anfang genumen / und hab dornoch aws meinem fürnemen gesucht van dag zw dag. Und was ich zw solchem erfunden hab / so vill mir müglich ist, will ich das, van der Jungen wegen an dag legen / und mich nit understen, dy grossen meister zw lernen / dy do pessers wissen / Aber gern van inen underwisen wöllen werden."

[51]) Soll man aus dem Wortlaut dieser Stelle auf ein Manuskript in Jacopos Besitz schliessen? oder genügt die Annahme einer blossen Proportionszeichnung (wie sie der folgende Satz voraussetzt), mit erklärenden Beischriften? Vergl. auch weiter unten: „wen ichs hett so wolt ich ims zw eren in trug bringen."

Digitized by Google

Damit schliessen wir die Darstellung unserer Untersuchungen. Der historische Zusammenhang der Ergebnisse ist ganz kurz folgender.

Bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts arbeitet Dürer ohne Proportionsschema, wie irgend ein anderer Künstler; bei seinen Madonnenköpfen bedient er sich vielleicht regelmässig einer Hilfszeichnung zur Markierung der wichtigsten Punkte. Doch ist er, im Unterschied von anderen gleichzeitigen deutschen Malern, eifrig mit dem Studium des Nackten beschäftigt, seine Kupferstiche geben mit Vorliebe nackte Idealfiguren; italienische Kupferstiche mochten ihn besonders dazu anregen. Etwa 1500 nun zeigt ihm Jacopo de' Barbari (durch den er wohl bald danach, um 1503, bei ihrem Zusammensein in Wittenberg, auch eine Zeichnung des Apoll vom Belvedere erhielt) eine Proportionszeichnung, freilich ohne ihm nähere Aufklärungen zu geben. Mit Eifer tritt nun der Künstler in seine Proportionsstudien ein, da es ihm an Tradition wie formaler Phantasie für das Nackte fehlt. Aus diesen ersten Studien ging die Wiener Zeichnung von 1501 und die Grosse Fortuna hervor, dann die zahlreichen nackten Idealfiguren von 1504—7, darunter Adam und Eva des Kupferstichs und des Gemäldes. Das Schema für die Körper ist zunächst eine Kreuzung bestimmter Motive, namentlich des belvederischen Apoll, mit den wenigen, korrekturbedürftigen Angaben Vitruvs; in der Durchführung ist er unbeholfen, versucht den Umriss durch Zirkelschläge zu finden. Zu italienischen Theoretikern finden sich damals keine sicheren Beziehungen, doch ist er dann auf der venezianischen Reise wahrscheinlich dem Luca Pacioli nahe getreten, durch den er wohl von Lionardos umfangreichen kunsttheoretischen Bestrebungen gehört hat. Seitdem wird das Schema reiner, konsequenter; wir beobachten dessen allmähliche Entwickelung bis zu der übertrieben systematischen Ausbildung in der Proportionslehre, die zugleich den Verzicht auf einen exklusiven Kanon darstellt. Seit jener Reise sind auch alle grösseren Idealköpfe, in Vorderansicht gestellt, nach ein und demselben Schema konstruiert; darunter das berühmte Münchener Selbstportrait. Die Idealköpfe in kleineren graphischen Sachen und Zeichnungen sind je nach der dabei verwendeten Sorgfalt und dem Verfahren mehr oder weniger vollständig konstruiert. —

So wird einerseits unser Bild von Dürer einheitlicher, indem seine Kunstwerke nicht mehr seinen Theorien widersprechen, und andererseits erklärt sich bei einer grossen Anzahl von Idealfiguren und Idealköpfen ganz von selbst jener eigentümliche ästhetische Charakter, den man schon längst bemerkt hatte.

Wir heben hier nochmals hervor, was wir schon im Anfang betonten, dass es sich bei der ganzen Untersuchung nur um Idealfiguren und Idealköpfe handelt. Wir haben mit grosser

Digitized by Google

Sorgfalt auch alle anderen Werke wiederholt nachgeprüft und können bestimmt sagen, dass dort keine Regelmässigkeiten zu finden sind; unter allen Bildnissen z. B., Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden, giebt es kein einziges, in das sich auch nur wenige Maasse hineinbringen liessen.[85])

Diese unsere Ergebnisse sind nicht eigentlich neu: der abweichende Charakter der betreffenden Werke ist den Freunden des Meisters stets aufgefallen, und mehrfach hat man auch die Erklärung in ähnlicher Richtung gesucht, wenn auch nur ausnahmsweise in bestimmter Form, und niemals durch eine Untersuchung mit dem Zirkel.

Auf das künstlerische Schaffen des Meisters fällt nun ein eigentümliches Licht, in welchem es der ferner stehenden Anschauungsweise unserer Zeit fremd erscheinen muss.

Zunächst ist zu beachten, dass Dürer nicht, wie ein moderner Maler, im Aktsaal begann, sondern in der Goldschmiedwerkstatt, ehe ihm sein Vater erlaubte zur Malerei umzusatteln; und die spätgotischen Handwerker waren ja mit dem Zirkel sehr vertraut, konstruierten mit ihm die schwierigsten Figuren. Ausschlaggebend sind jedoch drei Momente: der Mangel an formaler Phantasie bei Dürer, dann der mathematische Geist jener Zeit und ihre rückhaltlose Verehrung für die Antike.[86])

Jeder Kenner Dürers weiss, dass seine eigentlich formale Phantasie nicht auf der Höhe seiner sonstigen künstlerischen Begabung stand. Wo es sich um die mehr inhaltliche Seite der Komposition handelt, da ist er unübertroffen in Tiefe, Schlichtheit, Grösse, von packender Gewalt, von ergreifender Innigkeit, von feinster Stimmung. Seine man möchte sagen dichterische Phantasie ist unerschöpflich: man betrachte nur die verschiedenen Ausdrucksformen, die er für jenes vielleicht grösste innere Drama gefunden hat, das im Garten von Gethsemane durchgekämpft wurde. Oder die verschieden gestimmten Passionen mit ihrer durchgehenden Tonart. — Gilt es aber, einen himmlischen Frauenkopf oder einen jugendlichen nackten Körper in strahlender Schönheit zu geben, so versagt seine Phantasie. Er kopiert, er konstruiert: er stückt seine Kupferstiche aus Entlehnungen zusammen, er glaubt sich zu Zirkelschlägen flüchten zu müssen.

In diesem Mangel ist er der Antipode zu Michelangelo, der sich vor plastischen Motiven kaum zu retten weiss. So sind aus entgegengesetzten Gründen hier wie dort die Beziehungen zwischen Form und Inhalt oft schwer zu finden: bei Michelangelo lässt die formale Phantasie in ihrer ungeheuren Schöpferkraft die inhaltlichen Anlässe oft weit hinter sich, so dass wir den Weg kaum zurückfinden können, bei Dürer kommt sie dagegen oft nicht bis an den gewünschten Inhalt heran. Bei Adam und Eva des Kupferstichs sind die Arme gleichsam von früher her stehen geblieben, sie genügen der Handlung nur notdürftig; das Pasticcio des „Grossen Herkules" ist aus drei ganz verschiedenartigen italienischen Vorbildern zusammengestellt und daher unverständlich. Wir verzichten darauf, diesen Mangel (ähnlich dem Mangel

[85]) Die einzige Ausnahme scheint, aber nur auf den ersten Blick, das Portrait Muffels in der Berliner Galerie: die drei Gesichtsteile sind ziemlich gleich hoch. Bei näherem Zusehen findet man aber auch hier so viel unregelmässiges, dass man an Konstruktion nicht denken kann.

[86]) Der Wunsch, in den damals so geehrten Kreis der Litteraten einzutreten, mag bei der um 1512 hervortretenden Absicht, seine theoretischen Studien in Buchform niederzulegen, zum Teil mitgewirkt haben. In den vorhergehenden Jahren jedoch, die für uns von besonderem Interesse sind, weil aus ihnen jene interessanten Anwendungen seiner Studien stammen, hat er diese jedenfalls nur als Grundlage für sein eigenes künstlerisches Schaffen betrieben, nicht zu litterarischen Zwecken.

Digitized by Google

an Farbenempfindung) aus anderen Imponderabilien abzuleiten, wie der nationalen Vererbung oder dem künstlerischen Milieu; wir konstatieren ihn nur, und verstehen von hier aus, dass es dem Meister mit seinen theoretischen Studien und Vorschriften wirklich ernst war.

Man muss dieser Seite seines künstlerischen Wesens also grössere Wichtigkeit zumessen als bisher geschehen ist. Dem historisch geschulten Betrachter wird das nicht schwer fallen, denn wenn er sich in jene Zeit versetzt, so sieht er überall den mathematischen Geist sich regen — gerade in auserlesenen Köpfen wie Lionardo besonders stark; auch in Nürnberg wurden die mathematischen Studien mit Eifer betrieben. Diese mathematische Richtung (ebenso wie die Verehrung der Antike) nahm in der Folge noch zu, bis ins XVIII. Jahrhundert. Deutschlands grösster Gelehrter, Leibniz, war stark mathematisch orientiert. Freilich, die Mathematik scheint, nach den gegenwärtigen Anschauungen, der Metaphysik viel eher wahlverwandt als der Kunst. Nach den heute am meisten verbreiteten — allerdings ebenfalls historisch bedingten — Begriffen steht das Schöne gleichsam für sich, ist subjektiv und hat zur Mathematik nur möglichst geringe Beziehungen, man flüchtet sich gewissermassen aus der harten, mechanischen, logisch-mathematischen Welt in die subjektive Welt des Schönen, in der wir die Herren sind. Damals war es noch anders, die grössten Geister waren erst dabei, jene konsequente mathematisch-mechanische Erklärung der Welt anzubahnen, die uns heute anfröstelt; und in ihrem jugendlichen Ungestüm hemmte die Mathematik ihren Eroberungszug auch nicht vor dem Tempel der Kunst. Die damals so häufigen und hartnäckigen Versuche, das Schöne gewissermaassen zu bannen durch mathematische Zauberformeln, sie sind ein Ausdruck dieser starken mathematischen Strömung. So verstehen wir, dass ein grosser echter Künstler wie Dürer jene Bahnen wandelte; zumal da die zu seiner Zeit über alles verehrte Antike diesen Weg vorzuschreiben schien. Die Behauptungen, Hoffnungen und Mahnungen in seinen Schriften beruhen auf ehrlicher Überzeugung; seine „mü, arbeit, verschleissung langer zeit mit fersawmnus des gewins" hat er nicht bloss aus Absichten des bürgerlichen oder gesellschaftlichen Weiterkommens geopfert, sondern seine künstlerische Anlage und Überzeugung drängten ihn dazu. Wir verstehen also, wie Dürer mit vollem Ernst in der Wiedererlangung der verlorenen Proportionsgesetze das Heil der Kunst sehen konnte, wir begreifen seine Klage über die christlichen Eiferer, die den Faden der antiken Kunsttradition abgeschnitten hätten „um has der abgötterey willen . . . ach wenn ich aber do gewest so het ich gesprochen . . o liben heiligen heren und fetter um des pösen willen wölt dy edlen erfundennen kunst dy do durch gros müe und erbet zwsamen pracht ist nit so jemmerlich tötten / dan dy kunst ist gros schwer und gut / und wir mügen und wöllen sy mit grossen eren in das lob gottes wenden. . . . solcher pücher hab wyr aber nymer und dorum so ein ferlorn ding unwiderpringlich ist / als dan mus man noch eim andern trachten.

sölchs hat mich pis her bewegt das ich understanden hab mein . . meinung für zw legen / awff das so es ettlich lessen / im weiter noch dencken / und das man deglichs zw einem nehern und pessern weg und grunt kümen müg."

Digitized by Google

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.

Digitized by Google

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

ZEICHNUNGEN

von

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN

in Lichtdruck nachgebildet.

Herausgegeben unter der Leitung von **F. Lippmann**, im Verein mit **W. Bode, Sidney Colvin, F. Seymour Haden** und **J. P. Heseltine.**

200 Tafeln in 4 Theilen, jeder mit Titel und Textblatt.

In 4 Mappen. Fol. ¤ Berlin u. London 1888—92.

Ich biete die wenigen noch vorräthigen Exemplare an zum Preise von **720 Mark.**

Die vorzüglichen Facsimile-Lichtdrucke, ausgeführt von der **Reichsdruckerei in Berlin**, reproducieren die hervorragendsten Handzeichnungen Rembrandt's im Berliner Kupferstich-Kabinet (37 Stück), British-Museum (30), Louvre (15), Teylor-Museum zu Harlem (6), solche im Dresdener Kabinet, Stockholmer National-Museum, der Hamburger Kunsthalle (je 4), des Goethe-National-Museums zu Weimar (3), ferner im Privatbesitz des Herzogs von Devonshire (33), der Herren L. Bonnat (17), L. Haden (9), Heseltine (8), des Sächsischen Königshauses u. s. w.

Zur Herausgabe dieser ersten Serie von 200 Tafeln hatte sich im Jahre 1888 unter dem Namen Rembrandt-Club eine kleine Zahl von Kunstfreunden zusammengethan, und enthalten diese 200 Tafeln die erste Auswahl und daher die schönsten Stücke des Meisters.

Die Auflage wurde auf nur 150 Exemplare limitiert, zunächst nur die Mitglieder des Rembrandt-Club berücksichtigend; der Verkauf der Publikation wurde bisher vom Rembrandt-Club selbst besorgt, um aber diese hochwichtige Kunstpublikation den vielen Kunstinstituten und Liebhabern, die sie noch nicht besitzen, zugänglich zu machen, habe ich den verfügbaren kleinen Rest der Abzüge von dem Rembrandt-Club erworben und diese Exemplare, den übrigen in Ausstattung gleich, in den Handel gebracht.

FRANZ ANTON REICHSGRAF VON SPORCK

ein Mäcen der Barockzeit und seine Lieblingsschöpfung

KUKUS

von

GUSTAV E. PAZAUREK,

Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg.

30 Kunstblätter in Kupferstich und Lichtdruck nebst 18 Textillustrationen.

Gross-Folio, in eleganter Mappe. **Preis 60 Mark.**

Nur in 150 Exemplaren gedruckt.

. . . Mit Recht hebt Pazaurek hervor, dass Graf Franz Ant. Sporck für seinen Besitz und dessen künstlerische Ausschmückung mit seinen allerdings sehr bedeutenden Mitteln in gewissem Sinne Ludwig XIV. oder August dem Starken nacheiferte. . . . Was den Darlegungen Pazaurek's einen ganz besonderen Wert verleiht, bleibt die Thatsache, dass er nicht nur eine Gruppe bisher durchschnittlich näherer Betrachtung noch nicht unterzogener Kunstwerke zum ersten Male sachlich behandelt, sondern auch auf Grund archivalischer Quellen, die vor ihm niemand gekannt, geschweige denn kunstgeschichtlich ausgenützt hat, die zuverlässigsten Angaben über ihre Entstehung und über die mit der Ausführung betrauten Meister beibringt; überall behält der Verfasser den festen Boden zuverlässig erweisbarer Angaben unter seinen Füssen.

. . . Die typographische Ausstattung der allen modernen Anforderungen vollkommen gerecht werdenden Publikation ist tadellos und verdient alles Lob; die Auswahl und Einstellung des Bildermaterials bezeugt ebenso die Sachkenntniss wie den guten Geschmuck des Verfassers, der eine schöne und lohnende Aufgabe hingebungsvoll und erfolgreich gelöst hat.

(Aus einer Besprechung Dr. Neuwirth's im Repertorium für Kunstwissenschaft.)

DER TOTENTANZ

Blockbuch von etwa 1465.

27 Darstellungen in photolithographischer Nachbildung nach dem einzigen Exemplar im Codex Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitäts-Bibliothek.

Mit einer Einleitung von **W. L. Schreiber.**

gr. 4° in elegantem Ganzlederband mit Schutzcarton.

Nur in 100 nummerierten Exemplaren gedruckt

Preis 60 Mark.

Die von der **Reichsdruckerei in Berlin** hergestellte vorzügliche Reproduktion bildet gewissermassen eine Ergänzung zu den Publikationen der **Internationalen Chalkographischen Gesellschaft**, es soll durch dieselbe Bibliotheken und Sammlern ein getreuer Ersatz für das nur den wenigsten Forschern und Liebhabern zugängliche, einzig existierende Exemplar der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg, welches in allen fachwissenschaftlichen Werken besprochen wird, geboten werden.

Die dankenswerthe Anregung zur Reproduktion gab Herr Geheimrath Lippmann in Berlin und der derzeitige beste Kenner der Blockbücher Herr W. L. Schreiber unterzog sich der Mühe, eine einleitende Erläuterung dazu zu schreiben, in der er seine Muthmassungen über Zeit und Ort der Entstehung niederlegt, die ursprüngliche Anordnung der Blätter feststellt und Vergleiche mit anderen Totentänzen giebt.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom Verlag.

Digitized by Google

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer

von

Dr. Alfred Lehmann.

Mit 72 eigens für das Werk angefertigten Autotypien.

XVI und 252 Seiten.

Elegant broschiert. Preis 16 Mark.

Eine Geschichte des **„Deutschen Bildnisses"** existierte bisher noch nicht. Die vorliegende Arbeit umfasst in erschöpfender Weise das Werden des Bildnisses in Deutschland von seinen frühesten Anfängen bis zur allgemeinen Verbreitung der Formschneidekunst, das ist etwa bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts, wo der Bilddruck die Feder- und Pinselzeichnung zu verdrängen begannt.

Die überwiegende Mehrzahl der im Buche besprochenen Kunstwerke ist dem Autor durch eigene, zumeist wiederholte, Anschauung auf seinen im Interesse des Buches gemachten Reisen bekannt geworden.

Der auf wissenschaftlicher Forschung beruhenden Abhandlung hat der Autor einen allgemeinen, nicht lediglich die Fachkreise interessierenden Charakter in Inhalt und Form gegeben.

NICOLAS POUSSIN.

VON

Dr. Elisabeth Harriet Denio.

Gr. 8°. VIII und 148 Seiten **mit neun Lichtdrucktafeln.** nach Gemälden Poussin's.

Elegant brochiert. Preis 8 Mark.

Die gelehrte Amerikanerin hat auf Grund ihrer Untersuchungen über Poussin, denen sie einen längeren Aufenthalt in Europa gewidmet, den Doktortitel der Heidelberger Universität erlangt.

Eine Monographie über Poussin in deutscher Sprache existiert bisher nicht, und die Litteratur des Auslandes ist vom heutigen Standpunkte der Kunstgeschichte veraltet.

INHALT: 1. Jugendgeschichte. 1593—1624. — 2. Aufenthalt und Thätigkeit in Rom 1624—1640. — 3. Hofmaler in Paris. 1640—1642. — 4. Leben in Rom. — 5. Werke und Schüler. — 6. Die letzten Jahre. — Anhang. — Kataloge. — Bibliographie. — Namenregister.

Altichiero und seine Schule.

Ein Beitrag zur Geschichte der Oberitalienischen Malerei im Trecento.

Von

Paul Schubring.

Gr. 8°. X und 144 Seiten

mit **10 Lichtdrucktafeln** nach Fresken in Padua, Verona und Treviso.

Elegant broschiert. **Preis 8 Mark.**

Die Untersuchung geht nicht in erster Linie darauf aus, den Anteil Altichieros und Avanzos an den paduaner Freskencyklen mit Sicherheit abzugrenzen; eine Zuweisung im Einzelnen ist versucht worden, ohne dass sie den Anspruch auf definitive Gültigkeit machte. Es kam dem Verfasser vielmehr darauf an, den wichtigen Beitrag, den die oberitalienische Treventomalerei für die Gesamtentwickelung der italienischen Kunst leistet, heller zu beleuchten, als es bisher geschehen ist. Wir müssen durchaus von dem Irrtum loskommen, den uns Vasari immer wieder aufdrängen will, als ob alles Heil aus Florenz gekommen sei.

„Durch diese Darlegungen, mag auch im Einzelnen mancher Einwand erhoben werden, ist ein entscheidender Schritt vorwärts in der Erkenntnis der geschichtlichen Entwicklung der oberitalienischen Malerei gemacht. Mit dem Dank hierfür mag sich der Dank dafür verbinden, dass der Vf. uns auch durch die künstlerische Form, welche er seinem Unternehmen verliehen hat, zu fesseln weiss."

H. Thode-Heidelberg in der Deutschen Litteraturzeitung 1899 Nr. 7.

BALDASSARE PERUZZIS

Anteil an dem malerischen Schmucke der Villa Farnesina.

Nebst einem Anhange:

„Il Taccuino di Baldassare Peruzzi" in der Communalbibliothek zu Siena.

Ein Versuch von **Artur Weese.**

90 Seiten.

Preis 3 Mark.

Die architektonische Seite und vollkommen täuschende perspektivische Wirkung von Peruzzi's 1511 vollendeter Decke im Galatheenzimmer wird aus seiner Thätigkeit als Bauzeichner im Atelier Bramantes erklärt und ihre kunsthistorische Stellung neben Rafael's Decke in der Eintrittshalle der Farnesina und jener andern in der Chigicapelle von S. Maria del popolo bestimmt.

Forschungen zu Georg Pencz

von

Albrecht Kurzwelly.

I. Pencz als Wandmaler. — II. Sandrarts Nachrichten über die italienischen Reisen der deutschen Kleinmeister Barthel Beham, Binck und Pencz. — III. Zur Annahme einer niederländischen Reise des Pencz. — IV. Beschreibende Verzeichnisse der Werke des Pencz.

Vor allem gilt es das Verhältnis der Thätigkeit Pencz und Dürers bei der Ausmalung des Nürnberger Rathauses festzustellen, was mit Hülfe der Akten, der von Stiassny in Erlangen gefundenen Kreidezeichnung, Dürers Entwurf in der Albertina von 1518 und des Holzschnittes von 1521 gelingt. *Ueber Dürers Arbeitsweise selbst kommt es hierbei zu nicht unwichtigen Aufklärungen.* . . . Das Auffinden zweier bisher unbekannter Bilder von Pencz Hand, die sorgfältige Litteraturbenutzung und die Besonnenheit des Urteils lassen hoffen, dass mit dem weiteren Verfolg dieser Arbeit unsere Kenntnis über die Dürerschüler um einen guten Schritt weiter geführt werden wird.

C. Gurlitt im Jahresbericht für deutsche Litteraturgeschichte. VI. Bd.

Preis 3 Mark.

CRANACHSTUDIEN

von

ED. FLECHSIG.

I. Teil. gr. 8°. XVI und 314 Seiten **mit 20 Abbildungen.**

Preis 16 Mark.

INHALT: I. II. Die Holzschnitte und Kupferstiche, sowie die Tafelbilder Lucas Cranachs bis zu seinem 50. Lebensjahre (1522). — III. Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung. — IV. Die Cranach-Ausstellung in Dresden. — Verzeichnis.

Der stattliche Band ist das Ergebnis von vielen langen und eifrigen Untersuchungen, die viel zur Klärung der Cranach betreffenden Fragen beitragen werden.

Architektonische Stilproben

Mit historischem Ueberblick der wichtigsten Baudenkmäler

von **Max Bischof,** Architekt.

Gr. 8°. 36 Seiten Text. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln.

Preis elegant cartonnirt 5 Mark.

„Wer einen kurzen und klaren Ueberblick über die Geschichte der Architektur aller Zeiten und aller Länder und über die characteristischsten Formen der Stilarten sich verschaffen will, greife nach diesem elegant cartonnierten Büchlein. Es kann auch als Einleitung zum Studium eines grösseren Werkes dienen und geben dann die 30 Seiten Text und die 100 Abbildungen eine gute Vorschule."

(Aus einer Besprechung im „Archiv für christliche Kunst" 1900.)

. . . „Es ist auch eine erfreuliche Ergänzung zu den meisten Handbüchern über Architekturgeschichte, von denen keines diese so nöthige Reichhaltigkeit an guten Abbildungen aufweist".

(Aus einer Besprechung: „Leipziger Zeitung" 1900.)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom Verlag.

Digitized by Google

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

Die Regensburger Buchmalerei

des X. und XI. Jahrhunderts.

Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters

von

Georg Swarzenski, Dr. jur. et phil.

Mit 101 Lichtdrucken auf 35 Tafeln.

—≺ Ein stattlicher Band in vornehmer Ausstattung. ≻—

In elegantem Ganzleinwandband mit Schutzkarton.

Preis 75 Mark.

Eine umfassende Untersuchung über die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Thätigkeit einer Malerschule in frühromanischer Zeit unter Berücksichtigung der politischen, Kirchen- und Kulturgeschichte der Zeit existierte bisher noch nicht. Selbst Einzeluntersuchungen existierten bisher nur für andere deutsche Malschulen der Zeit, denen hiermit die bayrische Malerei als ein für die mittelalterliche Kunstentwicklung in Deutschland wichtigsten und eigenartigen Glied gegenübergestellt wird. Das Material ist grösstentheils unbekannt und fast ausnahmslos unpubliziert.

Neben der stilkritischen Untersuchung läuft die ikonographische, zu der besonders die komplizierten symbolischen Darstellungen des Uta Codex, die durch künstlerische und litterarische Quellen erschöpfend erklärt werden, Veranlassung gaben, und die durch die zahlreichen Abbildungen erläutert werden, zu denen der Autor die Aufnahmen selbst direkt vom Original gemacht hat.

Das Werk wird von bleibendem Werte für die Geschichte der Kunst, der Liturgie und für Paläographie sein.

„Der Verfasser verdient wegen seiner eingehenden Kenntnis der illustrierten Handschriften früheren Mittelalters grosses Vertrauen. Er hat das weitverstreute, auf Regensburg bezügliche handschriftliche Material mit grosser Mühe vollständig gesammelt, eingehend beschrieben und geordnet, also einen wertvollen Beitrag geliefert zur Würdigung der Anfänge unserer deutschen Kunst. Seine Lichtdrucke bieten wertvolle Proben zur Bereicherung der Kenntnis der Ikonographie und Malerei." (Aus einer Besprechung St. Beissel's in der „Zeitschrift für christl. Kunst.").

☛ Ein illustrierter Prospekt steht zu Diensten. ☚

François Briot, Caspar Enderlein

und das Edelzinn

von

Hans Demiani.

Leipzig 1897.

Ein starker Klein-Folioband mit 7 Textabbildungen in Lichtdruck und Holzschnitt und **50 Lichtdrucktafeln.**

~~ In Leinwand mit Goldpressung **75 Mark.** ~~

„Der bekannte Leipziger Zinnsammler Herr Regierungsrath Demiani hat uns hier ein prachtvoll ausgestattetes, sehr sorgfältig gearbeitetes und ausserordentlich inhaltreiches Werk geschenkt, dass für Jeden, der sich in Zukunft mit der Kandelgiesser- oder Zinngiesserkunst beschäftigen wird, die Grundlage weiterer Forschungen bilden muss".

K. Lge. im litterarischen Centralblatt 1893 Nr. 26.

„Der kunsthistorische Fachmann wird es nie unterlassen, seine Genugthuung auszusprechen, wenn ein Spezialwerk mit solchen ausgezeichneten Lichtdrucken ausgestattet ist, wie das Werk Demiani's . . . So ist das Buch auch ein ehrendes Zeugnis für die vornehme Haltung des Verlages. Arthur Weese in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897, Nr. 245.

Königsberger Stuckdecken

des 17. und 18. Jahrhunderts.

Namens der Alterthumsgesellschaft Prussia

herausgegeben von

E. v. Czihak und **Walter Simon.**

Fol. 24 Seiten Text mit 18 Lichtdrucktafeln.

In eleganter Mappe. **Preis 20 Mark.**

Die sehr interessanten Königsberger Barockdecken des 17. und 18 Jahrhunderts, insbesondere des Rathhauses und Junkerhofs bilden eines der wichtigsten Denkmäler der Deckenarchitektur der Schlüter'schen Zeit ausserhalb Berlins. Sie sind, da der Neubau eines Rathhauses geplant wird, voraussichtlich dem Untergang geweiht.

Die Lichtdrucktafeln halten die Ansichten und Details der beiden Decken in ganz ausgezeichneter Weise im Bilde fest und ermöglichen zahlreichen Kunstfreunden erst den intimeren Genuss dieser Schönheiten.

Alte und neue Alphabete.

Über hundert und fünfzig vollständige Alphabete, dreissig Folgen von Ziffern und zahlreiche Nachbildungen alter Daten u. s. w. Für den praktischen Gebrauch, nebst einer Einführung über „Die Kunst im Alphabet" von **Lewis E. Day.** Autorisirte deutsche Bearbeitung. Ein handlicher Band mit 62 Seiten Text und 159 Seiten Abbildungen. In farbige Leinwand gebunden. **Preis 4 Mark.**

Ein neuer Schriftenatlas, eine Ergänzung zu den grossen Werken von Petzendorfer, Schoppmeyer, Weimar u. s. w.

100 Alphabete sind Muster aus alter Zeit. Die Auswahl erstreckt sich über die früheste historische Zeit bis zum 18. Jahrhundert, in chronologischer Anordnung.

Die Psalterillustration im Mittelalter

von

J. J. Tikkanen.

I. Band

Heft 1. Byzantische Psalterillustration. Mönchisch-theologische Redaction. *Seite 1—50 mit 6 Tafeln und 87 Textillustr.* 4°. Helsingfors 1885. **4 Mark.**

Heft 2. Byzantische Psalterillustration. Der mönchisch-theologischen Redaction verwandte Handschriften. Die aristokratische Psaltergruppe. Einzelne Psalterhandschriften. *S. 61—152 mit 3 Tafeln und 50 Textillustrationen.* 4°. Helsingfors 1897. **2.40 Mark.**

Heft 3. Abendländische Psalterillustration. Der Utrecht-Psalter. *Mit 77 Textillustrationen.* 4. Helsingfors und Leipzig 1900. (= Seite 153—320.) **7 Mark.**

W. DE BOCK

Matériaux

pour servir

à l'archéologie de l'Egypte chrétienne.

Avec 100 dessins dans le texte et 33 planches en phototypie. 2 parties Quer-folio. St. Petersbourg 1901.

II, 94 Seiten. Text (russisch u. französisch) brosch., Atlas in Carton

Preis 20 Mark.

Nur in 150 Exemplaren auf Privatkosten hergestellt.

Das vorliegende Werk enthält die Ergebnisse der letzten Forschungsreisen des leider zu früh verstorbenen Verfassers, des langjährigen Conservators an der Kaiserl. Ermitage in St. Petersburg, es bringt neue und interessante Beiträge zur Beurteilung der **Kunst und Architektur aus der ersten Zeit des Christenthums in Aegypten** und der damit in Zusammenhang stehenden koptischen Denkmäler des Nilthales.

Die hervorragendsten in Bezug auf die künstlerischen Dokumente, welche sie bieten, sind die Klöster Deir El-Abiad und Deir El-Akhmar, die Necropole von El-Bagauât und die in ihrer Nähe befindlichen Mausoleen mit ihren allegorischen und biblischen Figuren etc., welche hier eine ausführliche Beschreibung und Darstellung nach Original-Photographien des Verfassers gefunden haben.

Sammlung Richard Zschille

Katalog der italienischen Majoliken

von

Dr. Otto von Falke

Director des Kunstgewerbe-Museums in Köln.

Folio. XVI Seiten Einführung, 24 Seiten beschreibender Katalog von 229 Nummern. **Mit 35 Lichtdruck-Tafeln.**

Leipzig 1899.

In Art Linen gebunden, die Tafeln an Leinwandfalz, oberer Schnitt vergoldet.

Preis 45 Mark.

Die ganze Sammlung bietet durch ihre glückliche Auswahl die Möglichkeit, ein übersichtliches und richtiges Bild nicht nur des ganzen Entwickelungsganges, sondern auch der glänzendsten Entfaltung der Majolika zu gewinnen. Die der Beschreibung der einzelnen Gegenstände vorausgehenden Zeilen haben den Zweck, auf die Hauptstücke und die wichtigsten Gruppen innerhalb der italienischen Arbeiten hinzuweisen und die Stellung klarzulegen, die sie in der Geschichte der Majolika einnehmen.

Die 77 hervorragendsten Stücke der Sammlung sind auf 34 mit grösster Sorgfalt hergestellten Lichtdruck-Tafeln wiedergegeben. Eine weitere Tafel enthält die hauptsächlichsten Fabrik- und Meistermarken.

Meisterwerke der deutschen Bildnerei

des Mittelalters

ausgewählt und erläutert von **Dr. Aug. Schmarsow**, Professor der Kunstgeschichte.

aufgenommen und herausgegeben von **Eduard von Flottwell**, Architektur-Photograph.

Teil I:

Die Bildwerke des Naumburger Domes.

57 Seiten Text in 4° und **20 Lichtdruck-Tafeln** in Folio

In Mappe. **Preis 25 Mark.**

Diese herrlichsten Werke, welche die sächsische Bildhauerschule hervorgebracht, sind zugleich wohl die ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Kunst des Mittelalters überhaupt.

Das Wesen der

Architektonischen Schöpfung.

Antrittsvorlesung

gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893

von

August Schmarsow, ordentlicher Professor der Kunstgeschichte.

Preis 1 Mark.

Digitized by Google

KUNSTVERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG.

Ein wichtiges Monumentalwerk der Deutschen Kultur-, Kunst- und Rechtsgeschichte gleichwichtig auch für Deutsche Sprachforscher.

Voranzeige.

In meinem Verlage wird erscheinen:

DIE DRESDENER BILDERHANDSCHRIFT DES SACHSENSPIEGELS

Auf Veranlassung und mit Unterstutzung der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte, sowie mit Unterstützung der Savigny-Stiftung herausgegeben von

KARL VON AMIRA

ERSTER BAND:

Facsimile der Handschrift in 184 Lichtdrucktafeln nebst 6 Tafeln in Farbendruck und 3 Ergänzungstafeln in Autotypie, sowie einer Einleitung vom Herausgeber.

Gross-Folio (48×36 cm) in 2 Leinwand-Mappen.

Dieses Monumentalwerk wird in 2 Hälften erscheinen, die im März und Oktober 1902 zur Ausgabe gelangen werden.

Subskriptionspreis einer jeden Hälfte 90 Mark.

Preiserhohung nach Vollständigwerden vorbehalten.

Mit der Herausgabe der Reproduktion dieser kostbaren Bilderhandschrift wird die Reihe der Nachbildungen alter kunst- und kulturhistorischer Handschriften um ein besonders wertvolles Stück vermehrt, wird doch mit dem Dresdener Sachsenspiegel zum erstenmal eine grosse deutsche Bilderhandschrift vollständig veroffentlicht und übertrifft diese Handschrift an Menge des Illustrationsstoffes alle bisher publicierten handschriftlichen Denkmäler deutschen Ursprungs.

Es ist daher ein besonderes Verdienst der Kgl. Sächsischen Kommission für Geschichte die Veröffentlichung dieses grossen Denkmals veranlasst und in materieller Weise, im Verein mit der Savignystiftung, die Herausgabe unterstützt zu haben.

Die Illustrationen zum Sachsenspiegel sind uns in vier Handschriften, den kostbarsten Schätzen mit des deutschen Altertums, erhalten, von denen die in der Koniglichen Bibliothek zu Dresden den Vorzug der grösseren Vollständigkeit des illustrativen Teiles hat.

Der Gewinn, der aus der Veroffentlichung des Sachsenspiegels hervorgeht, kommt in erster Linie der **Kunstgeschichte des Mittelalters** und der **Rechtsgeschichte** zu Gute, doch ist er auch von unschätzbarem Werte für die **Kostüm- und Waffenkunde**, die **Wirtschaftsgeschichte** und die **Deutsche Sprachkunde** des Mittelalters. Vor allem aber erhalten wir auch ein anschauliches Bild der gesamten **Kultur der sächsischen Heimat in der Zeit des hohen Mittelalters.** Denn es giebt kaum einen Gegenstand dieser Kultur, der nicht in den Illustrationen zur Darstellung gelangt.

Die Veroffentlichung des Dresdener Sachsenspiegels wird zu einem guten Teile dazu beitragen, den darin enthaltenen Schatz mit grosserem Eifer und hoffentlich auch mehr Erfolg zu heben, als bisher; denn ein **wissenschaftlicher Kommentar zu jedem Bilde wird in eindringender Forschung heraussondern, was in seiner Darstellung alt und neu, was echtes Symbol und Zusatz jüngerer Herkunft ist,** und somit den Blick frei machen für das Verständnis auch der frühesten Entstehung.

Der Herstellung der Facsimile-Ausgabe ist in jeder Beziehung die denkbar grösste Sorgfalt gewidmet die Tafeln sind in den leistungsfähigsten Münchener Kunstanstalten unter steter Kontrolle des Herausgebers des Herrn **Hofrat Professor Dr. Karl von Amira** in München gedruckt, sie bringen die sämtlichen Blätter der Bilderhandschrift in Originalgrösse und in peinlich getreuer Wiedergabe, auch der Farbenwerte, in Lichtdruck Um aber auch die Farben selbst des Originals ganz deutlich vor Augen zu führen, werden 6 der characteristischsten Seiten in **Chromolithographie** unter Benutzung des Lichtdruckes beigegeben.

Bestellungen werden durch jede Buchhandlung, sowie von unterzeichneter Verlagsbuchhandlung entgegengenommen.

Hochachtungsvoll

LEIPZIG, Januar 1902.

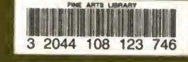
KARL W. HIERSEMANN.

Digitized by Google

Digitized by Google

FA4018.55 Folio
Konstruierte Figuren und Kopfe unte
Fine Arts Library AZD4324
3 2044 034 066 365

Digitized by Google



HD



Digitized by Google